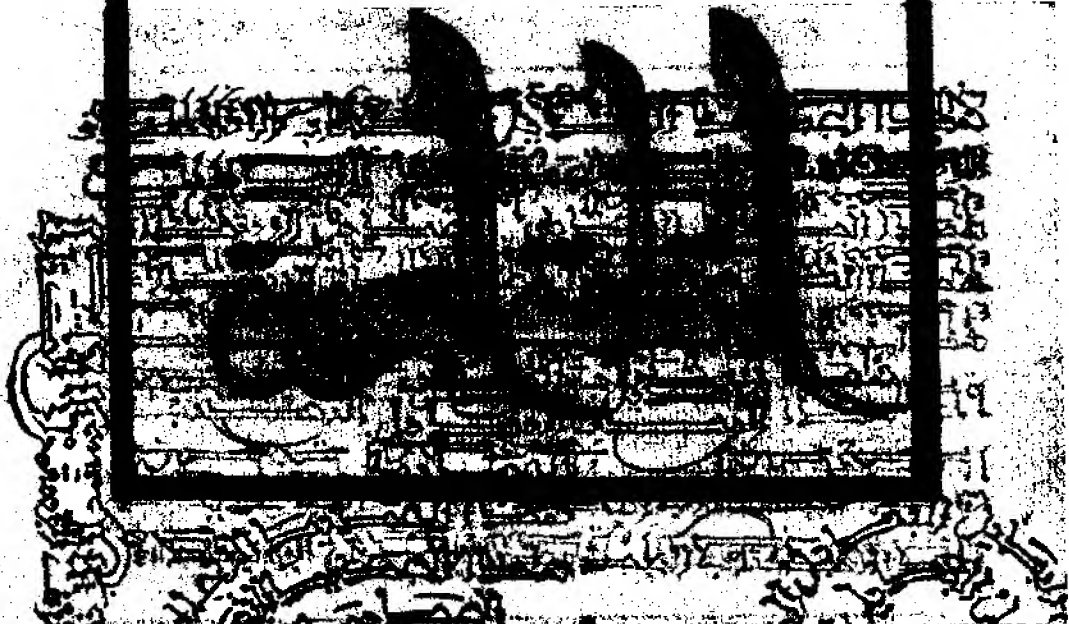


مجلة فكرية إبداعية

مجلة شهرية تصدر مؤقتاً ست مرات في السنة . العدد 25 - السنة السادسة - 1982 . المدير المسؤول : محمد بنيس . هيئة التحرير : محمد البكروي، مصطفى المسناوي، عبد الله راجع . العنوان : ص.ب. : 505، المحمدية، المغرب . التصنيف الإلكتروني : لينو النخلة، 5، زنقة مستغانم، البيضاء . السحب : مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر . التوزيع : سوشيريس . رقم الإيداع القانوني : 12-1974 . الاشتراكات : بالمغرب : الاشتراك العادي : 30 دهم . اشتراك المؤسسات : 75 دهم . الاقطار العربية وأوروبا : الاشتراك العادي : 75 دهم . اشتراك المؤسسات : 225 دهم . اشتراك المساندة : ابتداء من 50 دهم . تبعث الاشتراكات باسم : محمد بنيس - الحساب البريدي :

1.383.41 الرباط.



الموضوعات

دراسات

4	الوعي الذاتي برهان غليون
11	في الشعرية كمال أبو ديب
51	جدل العين والذاكرة في مجموعة «اللوز المر» نجيب العوفي

نصوص

66	القبر الياس خوري
90	الطيور أمل دنقل
92	قصائد للبحر والحرية عبد الرحيم حمو

قراءات ومناقشات

94	الخطيبي وتفكيك الايسية صفية السباعي
103	جبهة الأمل لعبد اللطيف اللعبي الياس ادريس
110	ملحوظتان حول «ملحمة بيروت» هادي العلوي

من تراثنا الحديث

114	تاريخ الشعر والشعراء بفاس (الجزء الثاني) أحمد الميشي
-----	---

الوعي الذاتي

موقف الشلل الذي اصاب العرب جميعا خلال حرب لبنان الأخيرة هو المحصلة الطبيعية لسياسة قومية وقطرية مستمرة منذ عقود. والمقومات الأساسية لهذه السياسة هي الاستهتار الفعلي بالخطر الاسرائيلي رغم المزايدات الكلامية، والتبذير المذهل للطاقات والموارد البشرية والمادية رغم الحديث الذي لا ينقطع عن التنمية وأهدافها، والتدمير المنظم والدائم للاطار الشرعي للحكم، أي الدولة، رغم الضجيج المستمر بالقومية والوطنية.

فبعد عام 1972 اعتبرت الحكومات العربية أنها قامت بدورها، وسجلت النصر الذي كانت بحاجة اليه، فتفرغت لحروبها الداخلية لتضع يدها بقوة على شعوب بدأت ترفض العطالة والهامشية، وفتحت جبهات موازية بين الاقطار العربية، كما لو أن إسرائيل لم تعد موجودة على الخريطة. عندما جاءت الحرب لم تكن مهياً، لا عسكرياً ولا سياسياً، للقيام بأي رد فعل. وهكذا بقيت عشرون دولة عربية خلال ثلاثة أشهر من الحرب وحصار بيروت دون حراك. كانت عاجزة حتى عن الاتفاق على بيان سياسي.

وبدل أن تستفيد في السنوات الماضية، وهي سنوات استقرار اجتماعي نسبي إلى حد كبير، كي تثمر وتعيئ طاقاتها العظيمة، قضت الأنظمة العربية وقتها في تبديدها واحدة تلو الأخرى. يضم العالم العربي أكثر من مئة وخمسين مليون نسمة، وينطوي على موارد نفطية ومعديّة ومالية لا حدود لها. ولو أمكن وضع هذه الثروات البشرية والمادية جميعاً موضع الاستثمار المشترك، أو لو استثمر بشكل جدي واحد بالمئة منها، لأصبح لدى العرب وكل دولة عربية أسلحتها وسوقها ولنشأت آلية تنمية جديدة تتجاوز بدون مقارنة كل ما تخلم به البلدان النامية من معدلات.

عوض ذلك، وجهت هذه الدول طاقاتها البشرية للحروب الأخوية، ودفعت إطاراتها إلى الهجرة في غالب الأحيان لأسباب سياسية أو لنقص في إمكانيات البحث والصناعة. وهدرت طاقاتها المالية في استثمارات خارجية أو في المضاربات أو الاستهلاك الكمالي المفرط. فلم تثمر أياً من نقاط القوة التي تملكها، ووجدت نفسها تسير أكثر فأكثر نحو الاعتماد الشامل على الخارج : في السلاح والصناعة والغذاء والماء.

وعلى صعيد السياسة الداخلية، استمرت الأنظمة العربية تقضم هامش الحريات المدنية البسيطة والأولية التي ورثتها الجماعة من تاريخ امبراطوري طويل قائم على الاستقلالية الذاتية،

حتى انقطعت اية علاقة بين الحكم والشعب. وبدت الدولة غطاءً هشاً للجيش والمليشيات المرتبطة مباشرة وكلها بالفريق الحاكم. فأصبح الاحتلال الاسرائيلي صورة سوقية وعادية لاحتلال أوسع وأشمل في كل عواصم ومدن العالم العربي. بل إن تدمير هذه المدن قد اكتسب طابعاً واحداً، وصدر عن هدف واحد : الحرب الوقائية أو الرادعة.

بيد أن الأنظمة التي ربطت بقاءها بقتل حس الكرامة والحرية عند أفراد شعبها قد أعدته أيضاً لقبول كل أنواع الاحتلال، أو على الأقل للنظر إلى هذا الاحتلال كأمر عادي. لقد جرت معركة بيروت ، وهي دون شك من المعارك الكبرى في التاريخ الحديث لضخامة أهدافها وكبر أبعادها الاقليمية والدولية، دون أن يبدو على العرب ، أنظمة وجماهير، جماعات وأفراداً، أي تأثير فوق العادة، أو أي شعور استثنائي بمخاطرة الحدث وخطره. مرت حرب لبنان في كل العالم العربي كما لو كانت مناوشة بسيطة. وكانت ردود الأفعال في إسرائيل نفسها أقوى منها بما لا يقاس في كل أنحاء البلاد العربية.

ولم يتبين نتيجة ذلك أن في المنطقة العربية جيشاً واحداً لا غير، هو الجيش الاسرائيلي — ومقاومات مقسمة بقدر ما هي مضعضة — بل تبين أيضاً أن فيها دولة واحدة وطنية ومستقلة هي إسرائيل، وما تبقى ليس الا مجموعة مستعمرات متمتعة إلى حد أو آخر بالحكم الذاتي، لكن ليس في يدها في النهاية القرار النهائي ولا إمكانيات تحقيق هذا القرار.

وسواء حققت إسرائيل أهدافها أم لا، فقد أعطت للعرب جميعاً درساً لن ينسى، سوف تتأمله أجيالهم وتفكر به طويلاً. وليس لهذا الدرس علاقة بالتفوق العسكري أو التكنولوجي، فقد ثبت، بالعكس، حدود هذا التفوق أمام مقاومة شعبية منظمة. وليس له علاقة كذلك بالتحالفات السياسية الخارجية، فقد تبين أن ضغط الرأي العام الدولي لم يمنع إسرائيل من الاستمرار حتى آخر لحظة في انجاز ما أرادته من البدء : تمهيط بيروت والقضاء القبض على كل من شارك بشكل أو بآخر بالمقاومة ضد إسرائيل وضد حلفائها. إنه يتلخص في هذه الأخبار البسيطة : قامت في إسرائيل خلال الحرب مظاهرة بل مظاهرات عارمة تطالب بايقاف الحرب — ليس لانتفاذ الفلسطينيين كما قيل خطأً — ولكن لمنع إسرائيل من الاستمرار في سياسة انتحارية على المدى الطويل. وبعد أكثر من ثلاثة أشهر منعت الحكومات العربية ومازالت كل مظاهرة أو تظاهرة للاحتجاج ضد احتلال بيروت والمذخة الوحشية في صبرا وشاتيلا. هذا المنع يقول بذاته كل شيء : ليست الشعوب العربية شعوباً معترفاً بها بمعنى الكلمة، فلا يحق لها التعبير عن تضامنها، ولا يسمح لها بالتعبير عن رأيها. وليس لها أن تفكر بغير الأكل والشرب كحيوانات البحر.

ما وصل اليه العالم العربي هو دون شك حصيلة سياسات محددة اجتماعية واقتصادية وعسكرية وثقافية والأنظمة التي صاغت ونفذت هذه السياسات هي المسؤولة عنها. بيد أن هذا لا يكفي لإخراجنا مما نحن فيه. إن وصول الفئات الحاكمة إلى الحكم واستمرارها فيه

لفترة طويلة، لم يحصل كله وحسب بالقهر والذين يميزان اليوم العديد من نظم الحكم العربية. لقد حصل غالباً لأنه كان هناك ومازال فراغ في السلطة ولا يعني ذلك فراغ في السلط. وليست العناصر الأكثر جدارة هي بالضرورة الأكثر اندفاعاً لسد هذا الفراغ. بل العكس هو الصحيح : إنها العناصر الأكثر غروراً وجهلاً ومغامرة. وهي الأقل شعوراً بالمسؤولية القومية والتاريخية والاجتماعية. وهي الأقل معرفة بمخاطرة المهام المطروحة، وبقدراتها الذاتية. باختصار هي العناصر الوصلية التي لا دين لها ولا دنيا. ومن الطبيعي أن تقود هذه العناصر الأمة الى التهلكة. فهي لم تفهم السلطة ولا تستطيع أن تفهمها الا كإقطاعية خاصة وكتسلط واستئصال لكل معارضة أو احتجاج أو مخالفة مغايرة. وليست قادرة ولو للحظة واحدة أن ترى في السلطة والحكم التزامات جماعية، وتنفيذا لبرنامج ولسياسات، ومحاسبة على هذا التنفيذ، لم تر فيها إلا مكافأة تعني حرية مطلقة لأولئك الذين اثبتوا بوصولهم ووصوليتهم جدارتهم وانتاءهم إلى عرق آخر، عرق الحكام والولاة. وليس الفراغ المقصود هو غياب ثقات أخرى منافسة أو مزاحمة، فهي كثيرة. إنما هو غياب المشروع الاجتماعي الواضح والمنفع الذي تستقي منه مشروعيتها كل سلطة. وليس غياب هذا المشروع إلا نتيجة لغياب الوضوح الذهني، والنضج التاريخي، ومن ثم القناعات العميقة، مما يجعل الوعي العربي خائفاً متردداً، غير أكيد ولا واثق بما يريد وما لا يريد. في هذا المناخ من الشعور العميق بتأرجح كفتي الميزان، بصعوبة الاختيار وخطورته معاً، بفرادة الوضع الجديد التاريخي وأصالته، يتقدم القائم بنفسه ومن نفسه ليجعل من سلطته الذاتية هدفاً مختاراً للجميع. لكنه في عجزه الكامل عن ادراك كنه الحركة التي تلفه والسيطرة عليها، يرتد على المجتمع ليوقف فيه كل حركة، فكرية أو سياسية، ساداً بذلك الطريق أمام إمكانية نضوج الفكرة واستكمال أدوات إدراك الواقع ووعيه.

ويبدو أن الحرب الفلسطينية الاسرائيلية الأخيرة لم تفتح الباب المسدود أو المرصود في لبنان فقط، بل فتحت في العالم العربي كله. لقد عاد التاريخ أكثر من نصف قرن دفعة واحدة. وانمحت الأحيلة والصور التي غطت خلال هذه الفترة على الواقع، وانفك السحر : الاستقلال والحرية والتنمية والتحرير أصبحت جميعاً كلمات جوفاء. كما لو أن العالم العربي قد قذف من جديد في تاريخ يجهله وعالم لم يعرفه من قبل. وعادت الأسئلة الأولى تطرح نفسها. ليس هناك مراجعة، إذ ليس هناك ما يرجع ويرجع اليه، بل انفتاح فطري، انفتاح النظرة الأولى والوعي الأول، على العالم : من نحن ؟ أين ومتى وأنى وكيف؟

هذه الأسئلة الأولى التي تشترط غياب الجواب في الوعي العربي تحكم اللاوعي في حقبة من تاريخنا الماضي، كثيرة ومتنوعة. أردنا أن نستعيد بعضها. أن نطرحها من جديد كي نبدأ تاريخاً آخر، أو نبدأ نتحدث من داخل التاريخ. ليس المهم أن نجيب عليها بقدر ما المهم أن نستوعب أبعادها، أن نجعلها حاضرة في ذهننا حتى تأخذ المسائل الأخرى معانيها النسبية، حتى يمكن التفكير.

السؤال الأكبر والأعم يتعلق دون شك بعلاقة العرب بالتاريخ الحديث. كيف عاش العرب هذا التاريخ واستنبطوه وحلوا عقده وتناقضاته، انقطاعاته واتصاله، وربطوا بين مستوياته وطبقاته ؟ كيف صنفوه وأصبحوا صنيعته أخيراً ؟ عاش العرب التاريخ الحديث كاتخطاط ذاتي، كسقوط، كهامشية وكعجز. كتقدم متسارع وهائل للغير وتأخر مستمر ومتواصل للذات. كندهور لقيم الماضي وتراثه وأجماده، وكسقوط تحت سنابك الاحتلال والأمبراطوريات والدول الجديدة، وكفقدان لكل وسيلة تسمح بالتحكم بالمصير الذاتي وتوجهه. عاشوه باختصار كسلبية مطلقة ذاتية تقابل إيجابية مطلقة غريبة. وباستثناء موازاته عند اللزوم بالمجد العربي على رؤية التاريخ بصورة مختلفة. فمساهماتهم بالحضارة الراهنة تتضاءل بدل أن تتزايد على الصعيد العلمي والثقافي والصناعي. إنها مساهمة بدائية محضة : تصدير الثروات الباطنية.

وهكذا لم يستطع العرب أن يقيموا علاقة موضوعية ومتوازنة مع التاريخ. فهم يترددون بين رفضه مطلقاً رفضاً منهم لحسهم بالهامشية والعجز والتفاهة، وبين قبوله مطلقاً قبولاً يعني في غالب الأحيان تحقير الذات ونكران الهوية وقبول التبعة. فهو مدمر وقاتل من جهة بما يحمله من مخاطر، وهو ساحر وفاتن من جهة ثانية لما ينطوي عليه من فرص للرفاهية والحضارة والمتعة والحرية. لكنه مخاطر للذات وحضارة للآخرين. يبدو التاريخ الحديث عن حق إذن للعرب ككارثة قومية أفقدتهم مكانتهم الدولية وشوكتهم وثقتهم بذاتهم، بقدر ما يبدو ازدهاراً وفتحاً وسيطرة وقوة وإبداعاً وتعكماً هائلاً بالطبيعة هم مازالوا يخرمون منها جميعاً. بين الحقد والحسد، والقبول والرفض، والاقتراب والابتعاد، والانخراط والانسحاب، يعيش الوعي التاريخي العربي في أزمة دائمة. فالقطيعة التي شكلها التاريخ الحديث بالنسبة للعرب لم تستوعب بعد ولم تنضم بما فيه الكفاية. وما زال يرفض الاعتراف بالهامشية الجديدة، رغم أنه يعد نفسه للعيش الدائم فيها، وقبل ببداهة أن يكون مركز العالم والتاريخ خارجه وبعيداً عنه. لسان حاله يقول : هذا ليس زماني وإنما زمن الآخرين، فأنا فيه غريب. وهذا ليس مكاني الطبيعي، والطبيعي أن أكون في غير هذا المكان. لقد نسي العالم العربي تقاليده كإمبراطورية عالمية أو تناسها، ولم يتعلم بعد تقاليد العبودية أو يتأقلم معها كلية حتى يوقف الاحتجاج. وليس من المؤكد أن «لا ردود فعله» الأخيرة، هي تعبير عن تمثل نهائي للوضع الجديد المفروض عليه : أن يعيش كموضوع لا كذات فاعلة في التاريخ.

المسألة الثانية المستنبطة من الأولى مباشرة تتعلق بعلاقة العرب بالعالم، والغرب الذي أصبح محور هذا العالم ومركزه. فالآخر أصبح هو الغرب بقدر ما أصبح الغرب هو الآخر، أي مغايرة مطلقة. وهو بوصفه كذلك يثير شعورين متناقضين : الخطر الجاثم، والفضول الدائم لمعرفة الجديد والمجهول والغريب. فهو بنفسه مشكلة. إنه المستعمر، المسيطر، المهيمن والتجبر الذي لا يفكر الا بالأطباق على الشعوب الضعيفة ونهبها وتدمير بنائها. لكنه في الوقت ذاته، المورد الأول للعلم والتقنية والحضارة، ومركز التسلية والسياحة والمتعة. وموطن التقدم والمثل

الانسانية والثورية والقيم الفنية والجمالية. فكيف تتعامل معه ؟ نقبله أم نرفضه ؟ أو نقبله وترفضه معاً كنموذج وكمثال يحتذى ؟ في الواقع لم نستطع أن نقبله كما لم نستطع أن نرفضه، ولم نستطع أن نؤثر عليه ونحوه حتى تتمكن من قبول ما شئنا منه ورفض ما شئنا. بقي كما هو منذ أكثر من قرن ساحراً ومرعباً، قاتلاً ومخلصاً، حامياً وقاتلاً، وبقينا كما نحن خائفين ومسحورين معاً. وكما لم نجد الموازنة بين طموحاتنا وواقعنا الفعلي لتحديد مكانة معقولة لنا وتتصلح مع التاريخ، لم نجد أيضاً دائرة التعامل والتبادل الممكنة مع الغرب حتى نتصلح مع العالم. متمردين على هيمنة الغرب في التاريخ، صرنا أيضاً متمردين على التاريخ في الغرب والعالم. بين الخضوع الكامل والاحتجاج الشامل، مازلنا نعيش أيضاً بين رفض الذات وإنكار الآخر.

. ومسألة ناجمة عن المسألتين المذكورتين تخص علاقة العرب بالواقع. وهي أكثر العلاقات وضوحاً وعنفاً، يبدو لنا الواقع جميعاً، من تقليديين ومحدثين، انحرفاً عن الخط وتشوبها للاصل، هو واقع سيء، متخلف محبط، مبتور لا معنى له في ذاته ولا قيمة، فهو تشويه لعالم الاسلام الاصيل لدى البعض، وهو بعيد كل البعد عن صورة الواقع الحديث المعاصر المتحضر بالنسبة للبعض الآخر. هو جاهلية ثانية من جهة، وامتداد للقرون الوسطى وعصور الظلام من جهة ثانية. هو واقع الغزو الثقافي والحضاري لدى الاسلاميين، وواقع العشائرية والجهل والتأخر وغياب مثل الحرية والفردية لدى المحدثين.

وفي هذا التصور للواقع ينبع موقفنا منه : موقف الرفض المطلق والمقاطعة. هذا الرفض هو أيضاً مصدر النزعة الثورية القمعية اليسارية والاسلامية معاً. ليس هناك اذن مجال للتفاهم مع الواقع لقبوله، للاعتراف به. وليس هناك بالتالي إمكانية لمناقشته بالتفصيل، لتحليله، لفهمه من أجل تغييره من الداخل. وهذا أحد أسباب فقر العلوم الاجتماعية العربية لصالح النظرية السياسية. النزعتان الاسلامية والقومية تظهران كسياسة محضة، كموقف سياسي اخلاقي.

. المسألة الرابعة تتعلق بالصورة التي يعطيها العرب لانفسهم : بالهوية أو بالماهية : ما هو العربي وما صورته المطابقة لنفسه؟ سواء أعلننا ذلك صراحة أو لا، نحن نعيش صراعاً بين تصورين للمهنية : تصور يستند الى فكرة أمة عربية تجسد انتماء الى دول أو أقطار أو مناطق اقليمية. ليس ذلك لأن الحقيقة السياسية (الدول والجنسيات) لا تنطبق على الحقيقة الثقافية (وحدة الثقافة العربية الى اليوم) ولكن أكثر من ذلك لأن الحقيقة القطرية (السياسية والثقافية) لا تتماشى باستمرار مع الحقيقة القومية (التضامن السياسي والتفاعل الثقافي المشتركين).

. هذا الصراع يجعل صورة العربي عن نفسه مهزوزة، متفاوتة، ومتقلبة وواهية أيضاً في شقيها العروبي العام والقطري الخاص. لا الانتماء للامة العربية قوى بما فيه الكفاية حتى يبعث

على الاستقرار ويضمن الالتزام بالمسؤوليات، ولا الانتفاء للدولة القطرية، كافٍ أيضا حتى يضمن التماهي ويحقق الذاتية.

نحن نتردد بين انتائين : الانتفاء لهوية عامة ثقافية بالضرورة هي العروبة. والانتفاء لاطار سياسية ايدولوجي، هو الدولة. الانتفاء الاول يقصر عن ارضاء حاجات الصراع السياسي وتنظيم السلطة، والثاني قاصر عن ارضاء حاجات التماهي الثقافي والتاريخي.

إن الطموح الى الدولة العربية الواحدة نابع في الحاجة الى حل هذا الاشكال والى المطابقة بين هوية ثقافية جامعة، وهوية سياسية فاصلة ومميزة.

المسألة الخامسة تتعلق بقضية اكثر تشخيصا، مقاومة التوسع الاسرائيلي، والتعامل معه. شكلت اسرائيل بؤرة مركزة لعلاقات العرب بالواقع والآخر معا، فازتبطت المقاطعة المطلقة (ممنوع ذكر اسرائيل بالاسم) بالعجز عن تحديد موقف من الآخر. كانت اسرائيل وما زالت مسألة تستعصي على الفهم العربي. فصورتها تتراوح بين صورة شرادم اليهود شذاذ الآفاق الذين لا قيمة لهم ولا يمكن لهم أن يهددوا العرب في عمق التفكير، أو الآن على المدى الطويل، وبين صورة الدولة القلعة القلعة العسكرية — المجتمع الصلد الذي لا تفاوت ولا تمايز فيه في المواقف والعداء، والذي يستطيع أن يخطط كل عمل عربي وأن يسير خيوط السياسة والعمل في كل المنطقة، هو الذراع القوية والمخابرات العالمية لكل شيء.

وهذه الصورة حددت أيضا الموقف من اسرائيل. في البدء كان يظهر كما لو أن عدم الاعتراف باسرائيل كاف ليحبطها ويقضي على وجودها الضئيل القيمة. كنا ننتظر أن ينفرط عقدها من تلقاء نفسه بالمقاطعة المطلقة الروحية والعملية.

وفي المرحلة الثانية بعد 1956، أخذت تسود صورتها كمعسكر متقدم للاستعمار. والقضاء على الاستعمار في البلاد العربية وعلى الانظمة والطبقات المرتبطة به كان المفروض أن يؤدي الى زوالها تلقائيا. هذه سياسة عبد الناصر بشكل عام. بعد 1967، ركبت هذه الصورة على صورة اسرائيل كقلعة للامبريالية الامريكية، ولم نتعامل معها، الا كذلك. وهذه الصورة هي التي كمنت وراء الحديث عن أن 99% من أوراق الحل في يد الولايات المتحدة. أو ان 99% من هذه الأوراق في يد موسكو باعتبارها الخصم الاساسي للولايات المتحدة. وعلى هذه الصورة تركز كذلك قرارات فاس الأخيرة، التي لم تر من امكانية الحل ووسائله الا الضغط على أمريكا. كقوة خارجة عن الطبيعة، تافهة وقوية الى أبعد الحدود، رفض العرب تسميتها اي الاعتراف بها، وقبلوا بالخضوع لقوتها في الوقت ذاته. لم نقبل اسرائيل ولم نواجهها أيضا، لم نقبل السلم ولم نعمل شيئا للانتصار في الحرب.

وهنا أيضا يبدو لنا اننا لن نستطيع أن نواجه اسرائيل عسكريا الا اذا فهمناها كواقع اجتماعي وسياسي مشخص، في استقلاليتها وعلاقتها مع الغرب معا. لكن قبولها كواقع

اجتماعي سياسي، وهو ما يهتم العرب في القيام به يصبح استسلاماً للقوة إذا لم يرتبط بمواجهة عسكرية فعلية. فالاعتراف بإسرائيل لا يلغي حقيقة إسرائيل كدولة توسعية. كما لو أن العرب الذين اعتقدوا أن عدم اعترافهم بإسرائيل كان حرباً ضدها، يريدون أن يقنعوا أنفسهم اليوم أن الاعتراف بها يمكن أن ينتج السلام معها. الصراع مع إسرائيل هو صراع على الهيمنة في المنطقة ولن ينتهي إلا بتوازن قوى عسكري فعلي. هذا هو الشرط الأساسي والعمل للسلام، وهو مالا يحق له الاعتراف، بل هو ما يريد الاعتراف أو التلويح به أن يطمسه ويغطي عليه.

. المسألة السادسة تتعلق بالنظام الاجتماعي، الاقتصادي والسياسي. يبدو لنا أن العالم العربي لم يستطع الوصول إلى التوازن الضروري بين حاجات التنمية والتقدم والحاجة إلى العدالة الاجتماعية. وقاده ذلك إلى مأزقين : مأزق التنمية المفقودة، ومأزق الاستبداد، فيقدر ما عجز عن استثمار امكانياته إيجابياً لتحقيق التوسع الاقتصادي زاد الضغط على الاستهلاك من جهة وتفاقم تركيز الثروات الاجتماعية من جهة ثانية.

فبحسب النظر عن الأيديولوجيات المختلفة التي رافقت بناء النظم العربية الراهنة، ارتبط التقدم المادي والتقني، بالتركيز الهائل للرأسمال في أيدي الطبقة القائدة، أكانت طبقة خاصة، أم طبقة — دولة. وكان من المتوقع أن يساهم ذلك في تحقيق التراكم المتسارع، وتحسين التوزيع الاجتماعي للثروة. بيد أن هذا التركيز الكبير لرأس المال، قاد مع غياب الشروط السياسية الملائمة، من أحزاب ونقابات وتسكيلات اجتماعية ضاغطة مستقلة وفعالة، إلى افساد الطبقة القائدة ومصادرة وسائل التقدم والتنمية.

واكتمت المناقشة حول النظام الاجتماعي صورة المعارضة بين نظامين يستقي كل منهما من قيم مختلفة النظام الليبرالي والنظام الاشتراكي. وبدا كما لو أن التأكيد على قيم الحرية يتعارض في ذاته مع التأكيد على قيم العدالة الاجتماعية، فقد بدت الليبرالية كقبول بتنمية بطيئة يعوّض عنه التمتع المتزايد بالحریات، في حين بدت الاشتراكية كغياب مطلق للحرية يعوّض عنه التقدم الصناعي والتنمية. والحال أن كلا النظامين ظهرا في التجربة على أنهما يخفيان التبعية من جهة، وسيطرة الطبقات غير المنتجة من جهة ثانية، ويستندان في بقائهما على تعميق التفكك الاقتصادي وتشديد الاستبداد وكل النظم العربية الراهنة مماثلة لبعضها البعض في بنائها الاجتماعية والسياسية العميقة والظاهرة. وإن اختلفت أيديولوجيات قادتها، وطرق تنظيم طبقاتها القائدة وميليشياتها الخاصة.

ف وراء الأيديولوجيات، يخفي توسع النظام الدولي الراهن في البلاد العربية آلية تكوين طبقة، نخب خاصة محتكرة لكل وسائل العمل والفكر، وطبقة، شعب، فاقدة لكل الامكانيات والوسائل الضرورية لتفتحها وتطور هويتها الثقافية والسياسية. وهذه القطيعة الاجتماعية التي هي البنية الأساسية والمركزية للنظام العربي، هي نفسها التي تقف وراء فقدان التنمية والتوسع الاقتصادي وتلغي امكانية التطور في اتجاه تحقيق الحريات وتزايدها وتأمين العدالة الاجتماعية وتعميقها.

هذه العلاقة التي لا ضابط لها بين النخبة والشعب هي اذن مصدر عدم التوازن المادي والسياسي الراهن. ولا تبدو في الافق أي امكانية لتجاوزها. فالاندماج المتزايد في الحضارة يزيد من تمغرب النخبة وانفصالها عن الشعب، والانسحاب المقترح أكثر فأكثر من العصر الذي يلجأ اليه الشعب في مقاومته، يضعف امكانية الاستفادة من عناصر التقدم التقنية والعلمية، ويبطيء التنمية ويزيل من جديد أفق تحقيق العدالة الاجتماعية والحرية.

ليس هناك تقدم بدون نخبة، وليس هناك عدالة وحرية بدون شعب، وابتعاد صيغة للتقدم تسمح بنمو وتعميق مشاركة مجموع السكان في عملية التنمية لا تبدو ممكنة أو على وشك الظهور بعد.

« الجامعة »

بمبادرة من مجموعة من أساتذة التعليم الثانوي والتعليم العالي صدرت :

« الجامعة »

جريدة ثقافية — تربوية

موجهة لعموم مرشحي

البكالوريا بالمغرب

في مواد :

— الادب

— التاريخ والجغرافيا

— الفلسفة

الرياضيات.

في 15 أكتوبر 1982

وتوالي صدورها مرة كل أسبوعين

« الجامعة »

جريدتكم فكاتبوها إلى العنوان التالي :

ص.ب. : 7084 — الدار البيضاء — 02

في الشعرية

1 — كل تحديد للشعرية يطمح الى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات **العلائقية**، أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports) ذلك أن الظواهر المعزولة — كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنوية ابتداء من عبد القاهر الجرجاني وفردينان دوسوسير (Saussure) وانتهاء برولان بارت (Barthes) وجورجي لوتمان (Lotman) وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال كلود ليفي — شتراوس (Lavi-Strauss) ورومان ياكوبسن (Jakobson) لا تعني، وإنما تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر. وإذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة (distinctive) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لتفاعليات انسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية.

وهكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة (1) كاللون، أو الإيقاع (2)، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي... الخ إذا أن ايا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور الا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بآزاء بنية أخرى مغايرة لها.

وانطلاقاً من هذا المبدأ الجوهرى لا يمكن أن توصف الشعرية الا حيث يمكن أن تتكون او تتبلور، أي في بنية كلية. فالشعرية، اذن، خصيصة **علائقية**، أي أنها تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمّتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤثر على وجودها.

1 — 1 بهذا التصور، تطمح الدراسة الحاضرة الى الغور على الأبعاد المكوّنة للشعرية في تحلياتها البنوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص ؛ في النهج الحيوي لتشكيلها حصيلة لاتصال هذه (3) المكونات وتفاعلها ضمن بنية تنبع فيها الشعرية بالطريقة التي تبعث بها الشارة علاقة بين جسمين، دون أن يكون أيهما قادراً بذاته على توليد هذه الشارة ؛ او بالطريقة التي يتم بها تفاعل كيميائي بين عناصر ليس في أي منها

طبيعياً الخصائص الكلية للمركب الجديد. ومثل هذه المقارنة تسمح بالحديث عن الشعرية بوصفها فاعلية لكيمياء اللغة، وباكتناه أبعادها العلائقية المعقدة في ضوء هذا التصور.

وبحلول الاكتناه الحاضر للشعرية اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة تتجسد في اللغة : أي في بنية النص، الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المقتضى. ولا تهدف الدراسة، في هذه المرحلة، إلى اكتناه البعد الحففي للشعرية الذي يبدو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الانسانية يستحيل النفاذ إليها الآن، وتفسر جوانب منها الدراسات التي تربط بين الشعرية والطقوس والاسطورة والموسيقى، كما تفسر جوانب منها الدراسات الفرويدية واليونغية [نسبة إلى (Jung)] التي تربط بين الشعر وعقد القمع والجنسية أو اللاوعي الجماعي والنماذج العليا (archetypes) أو بين الشعرية والحس الديني (4) كما يعبر نيتشه حين يقول إن «كل شعر ذو منشأ ديني». في الوقت نفسه لا تهدف هذه الدراسة إلى اكتناه الشعرية في مرحلة ما قبل — النص (pre-text) التي تلقي عليها ضوءاً كاشفاً إشارات عدد كبير من الشعراء المبدعين قامت بتحليلها ماريا كورتى في كتاب حديث لها. (5)

1 — 2 أي أن الاكتناء الحاضر للشعرية، فيما يحدد خصائص وفاعليات معينة ينسب إليها تكون الشعرية، لا ينفي امكانية امتياح الشعرية من منابع لا يحاول أن يكشفها — بل يحجم عن التكهن بطبيعتها لأنها، على الأقل في المرحلة الحاضرة من المعرفة، عصبية على الإخضاع للوسائل النقدية المتوفرة لنا. قد يكون ثمة فارق نوعي، مثلاً، في طبيعة اللحظة، أو الموقف أو المعاناة التي يصدر عنها الشعر في مقابل تلك التي يصدر عنها النثر. (6) وقد يكون ثمة دوافع معينة دون أخرى تؤدي إلى ولادة الشعرية (من هنا دلالة ما قاله العرب من أن الشاعر يوجد إذا نظم عن طرب أو غضب، أو رغبة، أو رهبة). بيد أن مثل هذه اللحظة أو المعاناة أو الدوافع تعصى على التحليل الآن، من جهة، ولا تتجلى بطريقة قابلة للدراسة في النص الشعري المتحقق من جهة أخرى. ولذلك فليس ثمة من امكانية لوضعها موضع التساؤل والبحث بغرض الوصول إلى تحديد للشعرية من خلالها. إن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته : هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو / الفضاء الصوتي. ومن هنا كانت الامكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية — الدلالية، أي نظام العلامات التي هي جسده وكيثوته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضاً. (7)

1 — 3 من هنا تطمح الدراسة الحاضرة إلى تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها من خلال معطيات التحليل البنيوي والسميائي، وبشكل خاص مفهومي العلائقية والكلية اللذين أشير إليهما سابقاً ومفهوم التحول الذي سيناقش في فقرة قادمة. ولا تود هذه المحاولة أن تدعي لنفسها الاسبقية التاريخية في تأسيس هذا المنظور، فلقد سبقها محاولات

كثيرة لعل أبرزها أن تكون دراسات عبد القاهر الجرجاني في النظم، ودراسات أي. أي. ريتشاردز وأصحاب النقد الجديد (New Criticism) الكلاسيكية الآن، كما سبقتها محاولات أخرى تقوم على أسس بنوية فعلية بين أبرزها دراسة تودوروف في الشعرية ودراسة جورجى لوتمان لبنية النص الأدبي⁽⁸⁾، ودراسات ريفاتير في سيميائيات الشعر⁽⁹⁾، ودراسة ياكوبسن المشهورة للوظيفة الشعرية⁽¹⁰⁾ ومعظم هذه الدراسات تنتمي أصلاً إلى الدراسة الرائدة التي قدمها موكاروفسكي للغة الشعرية عام 1940. (11)

وسيكون من السذاجة حتى أن تطمح هذه الدراسة إلى حل مشكلة الشعرية أو تقديم ما يزعم أنه فهم نهائي لأبعادها. فقد شغلت هذه المشكلة الفكر النقدي في العالم منذ أرسطو، وما تزال تحتل موضعاً مركزياً في أنظمة نقدية وجمالية كاملة، لقد حدد أمبرتو إكو (Umberto Eco) مثلاً، غاية المنهج النقدي الذي أسسه كروتشه (Croce) بأنها «إقامة حد فاصل بين الشعر واللا شعر». (12) كما شغلت مدرسة كاملة، هم مدرسة الاشكاليين الروس (Formalists)، نفسها بمحاولة اكتشاف الشعرية وتحديد شروط تكونها أو واقع تبلورها. وحتى حين لا يسعى نظام نقدي معين إلى بلورة مفهوم محدد للشعرية، فإن مثل هذا المفهوم غالباً ما يكون متشكلاً ضمنياً في هذا النظام ويختفى وراء التصورات والاحكام النقدية التي تصدر عنه؛ وبين الأمثلة على ذلك عمل تي. ا. س. اليوت النقدي الذي لا يبلور تصوراً نظرياً واضحاً للشعري واللاشعري، بيد أنه رغم ذلك يتخذ مواقف محددة من قضايا نقدية وأدبية كثيرة تقوم على التمييز الفعلي الحاد بين الشعري واللاشعري. (13)

وشبيه بهذا الموقف المفارقة الواضحة في النقد العربي القديم الذي نشأ وتنامى في إطار من عدم التحديد النظري لطبيعة الشعري واللاشعري ومن التحدث عن الكتابة بفرعها الشعر والنثر بصيغ واحدة تقريباً، مع أن هذا النقد كان يمارس فصلاً حاداً، في الواقع التصوري، بين الشعر والنثر (محدداً الأول بخصائص شكلية خارجية دون أن ينفذ إلا في لمحات نادرة إلى تحديد داخلي للشعرية تميزها تكوينياً عن اللاشعري).

2 — 2 يتفادى المنهج المقترح هنا، والذي يستقي مادته من تحليل المتكون الفعلي في بنية النص، أحد المزالق الأكثر خطورة في دراسة الشعرية من منظور الاختلاف : أي من حيث هي شيء ليس هذا أو ذاك : من منظور الفرق بين النثر والشعر. ورغم أن وعي التمايز بين الشعري واللاشعري شرط ضروري للمنهج الذي أطوره، فإنه لا يصل إلى درجة تحديد الشعرية في إطار الانحراف (deviation) عن لغة عادية مختلفة مغايرة لها قواعد نحوها الخاصة. وبهذا الفهم، يبدو لي أنني ألتقي مع تودوروف في نقده الجذري لعمل جان كوهين «بنية اللغة الشعرية»⁽¹⁴⁾ — وهو عمل لم تُنخ لي قراءته حتى الآن، وتنحصر معرفتي به في الاشارات إليه وإلى بعض معطياته في عدد من مراجع البحث الحالي — ويركز نقد تودوروف لعمل كوهين

على كونه «ينظر الى الشعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته... وأنه يميل الى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة» ويقول تودوروف معلقاً : «من أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يملكان أيضاً نصيباً مشتركاً هو الادب». (15) وستناقش القولة المشارة في هذه الفقرة في موضع لاحق بشيء من التفصيل.

3 — تُكوّن السمة العلائقية التي أشرت اليها أعلاه مميّزاً رئيسياً للغة نفسها أصلاً وللمكونات اللغوية الجزئية؛ وقد أدرك ذلك نقاد قدماء مثل عبد القاهر الجرجاني، الذي أصّر على أن اللفظة المفردة، أو الظاهرة التركيبية أو الفنية المفردة (ع. م التقديم والتأخير، والحذف، والتجنيس على التوالي) (16)، لا يمكن أن توصف بالشعرية أو اللاشعرية، بالجوّدة أو الرداءة، وعلى أنها يمكن أن تقع في سياق تكون فيه شعرية جيّدة وفي سياق آخر تكون فيه لا شعرية رديئة، كما أدركه النقاد المعاصرون، مثل جورجى لوتمان الذي عبّر عنه بقوله إن الوسائل البلاغية (rhetorical devices) التي تعتبر عناصر شعرية لا يمكن أن تتناول في المنهج البيوي باعتبارها حقيقة مادية معزولة بل بما هي «وظيفة أدائية لها عادة مولّد أو أكثر من مولّد، وإن التأثير الفني للوسيلة هو دائماً علاقة [مثل علاقة النص بتوقعات القاري، أو بالمعايير الجمالية لعصر معين، أو بالعقد أو الشعيرات اللغوية (كليشيهات) المعتادة في أنماط أخرى، أو بقواعد الاجناس الادبية. وهكذا.] بل إن لوتمان يقول — كما قال الجرجاني قبله — إن دلالة العنصر الواحد قد تكون في سياق مناقضة لدلالته، في سياق آخر (17)، وفي دراسة لوتمان، بشكل عام تعميق لهذه النقطة يثبت مبدأ أساسياً يمكن أن نسميه، كما سماه الاشكاليون الروس «متغيّرة الوظيفة». (18)

4 — الشعرية، إذن خصيصة نصيّة، لا ميتافيزيقية؛ ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتناه، والتحليل المتقصي، والوصف وكلّ قياس للشعرية على الحب «الشعر كالحب لا يوصف» إدخال لها في ميتافيزيقية تضعها خارج المتناول، وتحيلها عvisة على الفهم تحديداً : أي أنها فيما تصدر عن نفى لإمكانية التحديد الايجابي، تتحول الى تأكيد لتحديد سلبي مضمونه الاستحالة. وهذا الميل الى تغييب الشعرية في الما وراء عريق في الفكر الانساني، حتى لدى أكثر الدراسين ولعا بالتحليل النصّي الدقيق (وقد يكون راسبا من رواسب الاعتقاد بالاصول السحرية والاسطورية للشعر)، فقد حاول عبد القاهر الجرجاني، في النقد العربي، الوصول بالتحليل النظمي الى درجاته القصوى وكشّف من خلال تحليله أبعاداً باهرة للخلق الادبي؛ لكنه، رغم إصراره على مادّية النظم وكونه ليس إلا توخى معاني النحو، ظل يؤمن بأن للشعر أبعاداً لا تدرك الا بالحدس (19) هي التي تولد الهزة. وبطريقة مشابهة، كان عمل رولان بارت غوراً على أدق مكونات العمل الادبي وأكثرها مادّية تجسّد؛ ومع ذلك فقد أعلن في النهاية أن ثمة بعداً للنص أسماه أيضاً «الهزة»، (20) لا يمكن للتحليل أن يتناوله.

بدلاً من ميتافيزيقية التصور — أو ما يقترب ممّا أسماء الاشكاليون الروس «ميتافيزيقيا النص»، تطمح هذه الدراسة الى رصد الشعرية في تجسّداتها في النص، منطلقة — في المرحلة الحاضرة الأولى — من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكوّنات النص على الاصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والاقناعية، وعلى محورَي النص : المنسقي (paradigmatic) والتراصفي (syntagmatic) ومتحركة لا حركة خطيّة فقط بل حركة شاقولية أيضاً تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لثَمَهْد الطريق، في النهاية، لدخول عالم «البعد الخفي» للنص، بل للشعر، الذي يقع باستمرار وامتياز خارج النص أو — بشكل أدق — في مساحة العلاقات بين النص وبين كينونات خارجية عليه يمكن أن نسميها ببساطة «زا — أدبية».

ذلك أن النص هو — في آن واحد — تجسد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضاً كما سأشير في فقرة مقبلة. وما هو حضور هو، تحديداً، علاقة بين مكونات لا سبيل الى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي لأنها لا تفصح وتنكشف الا عبر هذا التجسد؛ والتجسد اللغوي ليس عصباً على التحليل الى الدرجة التي افترضتها ميتافيزيقيا الشعر، وان كان تحليله مشروطاً بتطوير مناهج نقدية مسفّسة ووسائل تناول على درجة عالية من الرهافة والقدرة على النفوذ الى البنية، أو النبي، العميقة للنص، (بتوسيع مصطلح تشومسكي قليلاً) وفي تحريرة نقاد مثل عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي، والنقاد الجدد ثم البنيويين والسيميائيين في النقد الغربي، ما يؤكد إمكانية التحليل ويقشع ضبابية التصور الميتافيزيقي.

أما ما هو غياب فانه ينتمي الى «البعد الخفي» : الى علاقات النص بآخر، خارج النص، آخر أطلقت عليه تسميات كثيرة، لكنه ما يزال عصباً على التحليل في هذه المرحلة، رغم الاسهامات الحقيقية التي قدّمتها دراسات عديدة لفهمه. وبين أبرز هذه الاسهامات مفهوم لوسيان غولدمن لرؤيا العالم «ودراساته في البنيوية التوليدية، ومفاهيم بيروماشيري عن «الانتاجية» (21) وترى ايكلتن عن «اللا مقول» (22) في العمل الادبي، ومفهوم جوليا كريستيفا «عبر النصية» (23) intertextuality وما يبدو لي أن رولان بارت يعنيه حيناً يستخدم مفهوم «ظل النص» مؤكداً حاجة النص دائماً الى «ظل» في غيابه تنعدم الانتاجية له. كم أن بينها أيضاً الدراسات التي أصبحت كلاسية الآن تقريباً صدرت من منظور التحليل النفسي (فرويد وباشلار) والأنماط العليا [يونغ وبودكين (Bodkin)] والنقد الاسطوري (فراي) والبنية التحتية والفوقية (ماركس ولوكاش). ولعل علاقة هذه المنظورات والاسهامات التي قدّمتها بالمنهج الذي يطور في هذه الدراسة أن تكون قابلة للوصف بدقة في إطار مفهومين متقابلين هما : النص في علاقاته الداخلية / النص في علاقاته الخارجية. (24)

وباستخدام هذين المفهومين، يمكن طرح فرضية أساسية هي أن العلاقة بينهما علاقة جدلية، لا علاقة نفى ونقض، أو إقصاء أو حصر، أي أن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، والعكس صحيح، بل إن كلتا الدراستين تتحرك وتستكمل على صعيد خاص مختلف عن، لكنه متكامل مع، الصعيد الآخر. ولعل أبرز عمل قُدِّم حتى الآن من مثل هذا المنطلق التصوري أن يكون عمل لوسيان غولد من الذي استطاع أن يدرس العلاقة المعقدة بين الأدب والمجتمع من خلال ما أسماه «رؤيا العالم» التي تتشكل لدى فئة أو طبقة معينة. فقد أبرز غولد من ببراعة نقدية ومنهجية تحليلية دقيقة تطور أجناس أدبية كالرواية والمسرح على صعيد بنيتها ورؤاها في آن واحد، بمسدة التطور العميق ضمن بنية المجتمع الرأسمالي وعبر مراحل أزمة الرأسمالية بين الحريين العالميتين، ثم إلى استقرار الرأسمالية الجديدة ومرحلة حيويتها الطاغية بعد الحرب العالمية الثانية وحتى السبعينات (25)

5 — الشعرية، في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة، أو مسافة التوتر. وهو مفهوم لا يقتصر فاعلية على الشعرية بل أنه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعانية أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متنايزا عن — وقد يكون نقيضاً لـ — التجربة أو الرؤية العادية اليومية. (26)

من هنا أصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موجدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجسد الطاغية فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية

6 — أحتدُ الفجوة أو مسافة التوتر (وسأضفي في استخدام كلا المصطلحين معا لأن أيا منهما بذاته لا يفي بغرضي، وسأشير إليهما منذ الآن دون حرف العطف، بل بالصيغة الفجوة : مسافة التوتر) تحديداً مبدئياً، يستعمل الأمثلة على تطويره وتنقيته، بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات الوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسن نظام الترميز في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي : 1 — علاقات تقدم باعتبارها طبيعة تابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والالفة، لكنها — 2 — علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية : أي أن العلاقات هي تحديداً لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس (وجلي في هذا الوصف أن مفاهيم كالطبيعية والالفة والتجانس بحاجة إلى تحديد دقيق، لكنني لن أحاول تقديم مثل هذا التحديد الآن، بل سأعود إلى ذلك في فقرة قادمة).

وبهذه الصيغة يمكن رؤية العلاقات التي أحاول بلورتها باعتبارها (باستخدام مفهومي المحور المنسقي والمحور الترافضي وتطويرهما جذرياً) وليدة التقاط أحد الخيارات المتدرجة في الامكانية

(ضعفا وقوة) على محور منسقي يضم عدد آخر من الخيارات الممكنة في السياق المُعطى. وينبغي التأكيد على أن سلسلة الخيارات المتاحة لا نهائية، (27) أي أنه ليس ثمة من نقطة يمتنع عندها اختيار جديد وينبغي اقفال الدائرة المنسقية (وهذا التأكيد تخرج على التصور الكلاسيكي لضرورة وجود حدود معقولة للاستعارة مثلا)، وما يعنيه هذا المبدأ هو أن تحديد الخيارات الممكنة سلفا عملية مستحيلة، لأن المحور المنسقي يحتوي على اختيارات تتم في سياقات معينة، وفي لغة الشعر خاصة، خارجة على كل ما يمكن أن نتوقعه أو نتكهن به على مستوى التعامل النظري مع مادة لغوية معينة ذات دلالات قاموسية محددة ومدركة بصورة مسبقة.

أما على المحور الترافضي، فإن اختيار هذه المكونات وضَمُّها في سياق متجانس يفترضان، بدورهما، القيام بسلسلة أخرى من الخيارات الملائمة التي تسمح بادراج العناصر المختارة ضمن قواعد الاداء (porfurance) المحددة في اللغة وتخلق بذلك فجوة : مسافة توتر في البنية المكونة وتحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة : تصويرية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتشكيلية

ويظهر النص الذي تقع الاختيارات المدرجة في (A) و (G) (وهو قصيدة لأدونيس) طبيعة الفجوة : مسافة التوتر الحادة التي يستقى النص شعرته منها اذ يتعامل مع الأشياء تعاملًا ينقلها من وجودها الثابت في الطبيعة الى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التي تندرج من خلالها في بنية وجودية جديدة تصبح فيها علاقتها بالذات علاقة حميمة تقترب من الحلولية وتلغى فيها الحدود الفاصلة التي تقوم عادة بينها وبين الذات :

«الدهشة الأسيرة» (28)

«ذاهب أتفياً بين البراعم والعشب، أبني جزيرة

أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرافئ واسودت الخطوط

أليس الدهشة الاسيرة

في جناح الفراشة

خلف حصن السنايل والضوء، في موطن المشاشه.»

كما أن الفجوة في بنية لغوية مكوناتها المواقف «الفكرية» التي تبلورها القصيدة :

«من لا مكان

لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان»

حيث تنشأ مسافة توتر بين الانتهاء واللاتهاء، بين التجذر الطبيعي وانتساب الانسان عادة

الى مكان محدد، وبين الانقلاع من المكان والانتفاء المطلق، بين امتلاك الانسان لوجه وتاريخ، وبين كونه دون وجه أو تاريخ. وفي مقابل قيام الفجوة في هذين الهيئتين، يمكن أن نرى كيف تنعدم الفجوة (والشعرية) اذا حدثت الاختيارات التالية على المحور المنسقي :

«من طرابلس

لا قصر، لا أطيان لي، من طرابلس.

أتيت.»

ومن الجلي ان انعدام الشعرية هنا لا يعود الى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل الى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية الى سياق عادي متجانس اي الى انتفاء الفجوة :

مسافة التوتر. وليس أدل على ذلك من أننا حتى اذا قرأنا الوزن ظلت الشعرية غائبة :

«ومن عمان

لا قصر، لا أطيان عندي من عُمان...»

6 — 1 ضمن حركة التوسيع نفسها، تصبح الفجوة قائمة في التصور الرمزي للوجود (تصور بودلير لطبيعة معبدا أعمدته الاشجار، مثلاً⁽³⁰⁾)، أو في نص قصيدة اسطورية («مدينة بلا مطر» للسياب مثلاً)، أو في قصيدة صوفية (الجلاج : أنا من أهوى ومن أهوى أنا) — لأن كلا من هذه المواقف يصبح مكوناً في بنية يدخل ضمنها في علاقات تكشف عن وجود فجوة : مسافة توتر حادة وسأعود الى مناقشة هذه النقاط بشيء من التفصيل في فقرات قادمة.

وضمن حركة التوسيع ذاتها، تصبح الصفحات الروائية التي كتبها مارسيل بروست في البحث عن الزمن المفقود يصف حفلة في الأوبرا مستخدماً صوراً تنتمي الى عالم البحر، تجسداً لفجوة أو مسافة توتر حادة تنشأ بين محورين للتصور أو لتنامي الوصف : المستوى الأول يرتبط بالأوبرا نفسها، والمستوى الثاني يرتبط بالعالم البحري، ويتداخل العالمان، كما يظهر ريفاتير،⁽³¹⁾ بسبب حدوث اللفظة في النص، وهي تحمل كلا المعنيين : مقصورة في الأوبرا وجرن الحمام. ومن هذه اللفظة يندفع محوران للنمو وتوسع الفجوة بينهما اذ يُقْمَعُ المعنى الثاني «جرن الحمام» بفاعلية السياق، ويطغى الأول — لكن هذا القمع يخلق ردة فعل حادة (فرويدية الطبيعة) تندفع لتغمر اللغة والمشهد بعالم الماء. ومن الشيق أن ريفاتير يصف هذه الصفات جميعها بأنها شعرية مقابل بقية النص الثثية. وهو لا يفسر شعرية الوصف، بيد أن نظرية الفجوة التي أطرحها هنا تسمح بتحسس الشعرية في هذه المسافة من التوتر التي تخلق بين محوري الوصف، من تداخلهما وانفصالهما وتشابكهما ودلائلها على رؤيا الذات الفردية المحرومة اجتماعياً (الراوية في البحث عن الزمن المفقود) لعالم الاستقراطية الذي لا يستطيع دخوله والذي يتمثل له، لذلك، عالماً من الآلهة البحرية الخفية التي يفصله عنها حاجز كحاجز الصندوق الزجاجي الذي يفصل المتفرج عن الاسماك في الماء.

7 — بصورة أكثر دقة وتفصيلاً، يمكن، عن طريق القيام بتحليل متقضيّ لنماذج شعرية كثيرة ومختلفة، تحليل يرصد أدق التوجّجات والتغيّرات ضمن بنية النص الشعري، وعلى مستوياته المتعددة، أن تُميّز وتُعرّل ثم تدرس الانماط المختلفة للفجوة. وفيما يتلو من فقرات سأحاول رصد الانماط التي تنبع من التوجّجات التركيبية، والدلالية والإيقاعية والوزنية، وتلك النابعة من الصورة الشعرية، واللهجة، والموقف الفكري، وعلاقة المكونين الرئيسيين للكتابة : الوصف والسرد، أو ما يمكن تسميته في حالات معينة النجوى الداخلية والوصف (علاقة المتكلم بذاته أو بالمخاطب أو بالغائب، ومعانيته للموضوع رصدياً، على التوالي).

يبد أن ما سأقوم به يميز الانماط البارزة للفجوة فقط، ولا يدعي تأدية حصر كامل لجميع الانماط الممكنة أو المتحققة في الكتابة الشعرية فعلاً. ولابدّ لمثل هذا الحصر الشامل أن يتم تطويرها وبالاعتماد على أبحاث مطولة لعدد كبير من الباحثين.

8 — أشرت في فقرة سابقة الى أن الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي لا نهائية؛ ويستحيل قبول أي مذهب يصر على حصرها وتقييدها — اذا اتخذنا من تاريخ الشعر وحرية الإبداع مقياسين للحكم. وفيما أقوله رفض واضح للمبدأ الاتباعي الذي عبر عنه في النقد العربي، مثلاً، الأيمدي حين أصرّ على المناسبة والملائمة وعلى قرب المعنى في الاستعارة بين المستعار والمستعار له (32) ومن أجل إظهار لا نهائية الاختيارات سأقتبس عدداً من الأمثلة يأتي أولها لأمن قصيدة سريالية (يفترض أنها تغرق في استخدامها للصور المتنافرة أصلاً) بل من قصيدة «واقعية» نسبياً للشاعر الإنجليزي ستيفن سنندر كتبها أثناء الحرب الأهلية الأسبانية مجسداً بشاعة الحرب ومقتته لها، رغم إيمانه بأنها ضرورة مطلقة لانتصار الثورة الاجتماعية العادلة التي تبناها وحارب من أجلها :

«الجيان» (33)

«نُحِتْ أشجار الزيتون، من الأرض

تنمو هذه الزهرة

وقبل أن أكمل المقطع، سأناقش حركة القصيدة، حتى الآن، في إطار مفهوم الفجوة : مسافة التوتر، تنمو القصيدة في سياق طبيعي، من موجود حسي هو أشجار الزيتون، وتحديد مكاني لحركة مقبلة «نُحِتْ» و «من الأرض»، ويأتي الفعل ناسباً فهو الى ما يمكن أن ينمو فعلاً في السياق المكاني المحدد «زهرة» وحتى هذه اللحظة يمكن لهذا المقطع أن يكون عبارة في مقالة صحفية، أو مقالة لعالم من علماء النبات، أو عبارة لشاعر. الخ... وليس ثمة ما يخصه بالشعر أو يمنحه طبيعة شعرية. وبعد كلمة «الزهرة»، يمكن للقصيدة أن تتنامى على المحور التراصفي تبعاً لسلسلة من الاختيارات اللانهاية على المحور المنسقي. مثلاً.

— تنمو هذه الزهرة + الجميلة
+ في فصل الربيع
+
+ نموا سريعا

وتبعاً للاختيار الذي نقوم به ينتمي المقطع الى كون لغوي دون آخر :
(مقالة عالم النبات، المقالة الصحفية، عبارة الشاعر... الخ)
في القصيدة ذاتها، يحدث أن الاختيار الفعلي الذي يقوم به الشاعر هو ما يلي :

«تحت أشجار الزيتون، من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي

وما يحدث هنا هو أن المحور التراصفي قد ازداد تحديدا (تنتفي الاختيارات السابقة المذكورة في (m) جميعا، ليتأكد اختيار واحد من المحور المنسقي هو صيغة اسم الموصول والمبتدأ (هي) الذي يعود على الزهرة. بيد أن اختيارات جديدة تنفتح على صعيد المحور التراصفي والمنسقي، ويمكن تكرار العملية في (M) من جديد لكن ما يحدث في القصيدة فعلا هو أن ما يتلو عبارة «التي هي» هو الكلمة «جرح» ومجرد ورود الكلمة، أي تحقق الاختيار «جرح» فان العبارة بأكملها تتغير جوهريا، وتنشأ ضرورة للعودة الى قراءتها ومعانيها في ضوء جديد هو الاختيار المقترح).

«تحت أشجار الزيتون من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح»

وليس ثمة من شك في أن الاختيار المتحقق ينسب العبارة الآن الى كون لغوي، رؤوي وانفعالي محدد ويقصبيها عن أي كون آخر. فهي لا يمكن أن تنتمي الى كون عالم النبات، أو الصحفي، بل تنتمي، بالضرورة، الى كون الشاعر، اي الى قصيدة، قد نعزو الفاعلية التي تسوغ وصف العبارة الآن بالشعرية الى عوامل متعددة : المفاجأة؛ خلخلة بنية التوقعات الخ... بيد أني أختار أن أسمي هذه الفاعلية الفجوة : مسافة التوتر. ذلك أن ما يخلق الشعرية هنا ليس الصورة الشعرية وحسب، اي ليس تشبيه الزهرة بالجرح، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الزهرة الى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة. اذ يجعل الجرح خيرا للمبتدأ الزهرة. (34)

ما يحقق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين الزهرة والجرح من جهة، ثم وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعية «مبتدأ + خبر»، كأننا نقول «التي هي نبتة حمراء»، ثم الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة على المحور المنسقي التي لم تتحقق، وهذه الفجوة هي علاقة — علاقة بين المتجانس واللا متجانس؛ بين الطبيعي

واللاطبعي؛ بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي على مستوى اللغة الورائية Metalangage وبين ما تعبر عنه الآن أو، بمصطلحات سوسير، بين اللغة (Langue) والكلام (Parole) بين الخصائص التي تملكها الزهرة والترابطات التي تغيرها عادة، وبين الكون الرؤيوي الذي تنتمي إليه الآن عبر ارتباطها بالجرح، والعكس صحيح، هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون الى كون، اي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.

8 — 1 من هنا تكون الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاتانسجام واللاتشابه واللاتقارب : لأن الاطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المجال المألوف (النثري) أما الاطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك : اي الشعرية.

9 في قصيدة مبكرة نسبيا تنتمي الى مرحلة تاريخية كان الشعر العربي الحديث ما يزال خلالها يتطور ضمن أطر المفاهيم الرومانسية للشعر، كتب ادونيس «قصيدة الى الغريبة» (35) تبدأ ب :

«أسأل ماذا أكتب

لزوجتي الغريبة — العاشقة الصغيرة»

بلغة غنائية عذبة، بيد أن انتهاء الفعل الى لغة الشعر يتم عبر إيقاعها فقط. إن هذا المطلع لا يملك من الشعرية ما يتجاوز عذوبة إيقاعه، وإى خلل في الإيقاع يطرأ عليه يفقده انتهاءه الى الشعر. مثلا

«أسأل اي شيء أكتب

لزوجتي الغريبة تلك العاشقة الصغيرة.»

بيد أن القصيدة فجأة تنتقل من محور تناسقي الى محور آخر، خالقة فجوة : مسافة توتر حادة تمنح المطلع نفسه هوية جديدة ضمن بنية القصيدة الكلية :

«وورقي، اذا حضرت، يهرب

وريشتي في طرف الحيزرة

حمامة تلهب»

ويؤكد نزوح الفجوة في «...» الى «اذا حضرت، يهرب» أن الفجوة لا تنبع بالدرجة الأولى من الاستعارة، وإنما لا يمكن أن تنبع من غمسة الصورة الشعرية. إذ أن البيت يخلق الفجوة على ثلاثة مستويات 1 — «ورقي يهرب»، وهو مستوى ينتمي الى الصورة الشعرية (الشخصيص الواضح للورق) و : 2 — «اذا حضرت يهرب»، وهو مستوى لا علاقة له بالصورة الشعرية، بل ينشأ من لغة التضاد بين الحضور والهروب. فسواء كان المبتدأ قبل اذا حضرت «ورق» أو «شخص» فإن الفجوة تظل قائمة.

3 — العلاقة بين اللغة العادية في البيتين الاول والثاني وبين اللغة الصورية في البيتين الجديدين.

«اسأل ماذا أكتب ؟
غريبة أجفانها سَلَالِمٌ وجُدُر
غريبة لأنها تحب غير نفسها
لأنها تحيا لِجَارٍ بِائِسٍ
لطفلة شريفة
لأنها، الأعمى تقود خطوه
تفرش عَيْنِهَا لَهُ»

ومن جديد تنتقل القصيدة فجأة (بعد انسرابها في لغة متجانسة عادية الى حد تبدأ معه تفقد انتباهها الى الشعرية الا عبر (الإيقاع) لتخلق فجوة : مسافة توتر حادة عن طريقين :
التغير في التركيب النظمي (Syntax) (لأنها، الأعمى)، والصورة الشعرية التي تخلق علاقة توتر بين تعبيرين :

— متجانس «تقود خطوة»

— ولا متجانس «تفرش عينها له..»

لأن بين التعبيرين عالما كاملا من التغير والتمايز، والانتقال بينهما هو انتقال من العادي الى الحارق، وعبور للمسافة القائمة بين اللاشعرية والشعرية.
وتستمر القصيدة ضمن الحوار نفسه بين العادي والحارق :

«غريبة لأنها تبدل كل مقصله
بسنبلة»

خالقة الفجوة الآن لا عبر التركيب النظمي ولا عبر الصورة الشعرية، بل على مستوى تصوري صرف يتجسد في المسافة الطبيعية من التوتر الكامنة في الدلالات العميقة على الحب والعطاء المتفجرين من ابدال كل مقصلة بسنبلة.

وهذا الحوار بين اللاشعري والشعري هو حوار بين عالَمين للغريبة : العالم العادي (وتفاعلها معه بصورة تحمله الى عالم جديد) والعالم الحارق. ويتجسد ذلك كله الآن في هذه العبارة التي تنتهي بها الحركة الاولى من القصيدة :

«لأنها تحترق»

وحتى الآن يتمثل العادي، ويبدو أن القصيدة تأتي الى ختام حركتها الاولى بنوع من الذروه المعاكسة المخيبة، لكنها تستمر كما يلي :

«لأنها تحترق»

لكي الطرق

واذا يأتي التركيب «..... لانها الطرق» فان القصيدة ترتفع عن الذروة المعاكسة، لأنها تخلق فجوة عبر التضاد، عبر الرابط الاسطوري المستثار هنا بين «الاحتراق» وبين «الولادة» إحراق الذات فداء الآخرين وبين اضاءة الطرق لهم.

بيد أن العبارة كما هي الآن غير كاملة طبعاً، فلقد اخفيت متعمداً لفظة تفصل بين «لكي ... الطرق» إن السياق الاسطوري للجملة، كما وصفته قبل قليل، والتركيب اللغوي لها يُشعران بأن الكلمة المخفية ترتبط بالضوء أولاً، وينبغي أن تكون فعلاً مبنياً للمجهول نائبُ فاعله «الطرق». أي ان الجملة هي : «لكي تضاء الطرق» وهذا تركيب طبيعي لا يملك الفجوة النابعة من العملية الاسطورية كما وصفتها ويمكن ان يمثل نهاية الحركة الاولى من القصيدة دو إشكال.

بيد ان الحقيقة هي غير ذلك، فما تقوله القصيدة فعلاً ليس «لكي تضاء الطرق» — على طبيعية هذه العبارة، بل إن القصيدة لتخلخل بنية التوقعات، وتخترق السياق الطبيعي المتوقع، وتلغي الاختيار الطبيعي على المحور المنسقي، وتقوم باختيار آخر على هذا المحور يخلق فجوة : مسافة توتر حادة تزيد غنى البعد الاسطوري، وثرأ التصور الشعري، وتعسف انتهاء المقطع الى الشعرية. وبشكل ما تقوله القصيدة فعلاً سعة المحور المنسقي واستحالة تحديد الاختيارات المتاحة عليه، ويؤكد المبدأ النظري الذي طرحته في بداية الفقرة السابقة (8) ما تقوله القصيدة فعلاً لا علاقة له بالاضاءة ولا ينسب الفاعلية الى ذات خفية تضيء الطرق، بل يقلب ذلك كله وينسب الفاعلية الى الطرق، مختاراً الفعل بعيد الاحتمال :

«نحي» هكذا :

«لانها تحترق

لكي نحيء الطرق»

وليس ثمة من شك في أن الفجوة مسافة التوتر المشككة الآن تتجاوز الى درجة عالية ما يتضمنه الاختيار المتوقع «لكي تضاء الطرق» لما في نسبة الفاعلية الى الطرق من خلق لحس بالمشاركة عميق بين اختراق الغريبة وبين الأشياء الجديدة، والعوالم الجديدة التي تحترق هي للوصول اليها. فهذه العوالم ممثلة بالطرق الجديدة تهرع هي نفسها لتجعل من اختراق الغريبة فاعلية خلق وابداع ولا تظل سلبية امام احتراقها «تضاء» وحسب. وهكذا فان الفجوة : مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير «لكي تضاء الطرق» رؤيا ترى بين الانسان والعالم نواشجاً عميقاً متبادلاً؛ فالعالم لا يقف سلبياً أمام الانسان بل انه يشارك (او يجري) الذين يدلون مقصلة بسنبلة ويحترقون من أجل غيرهم، من أجل طفلة شريفة ورجل بالئس، بأن يفتح الطرق لهم ويمنحهم اسراره

ويدخلهم أعماقه. وهذه الرؤيا التواشجية مركزة الالهية في شعر ادونيس كله، وهي تنبئ بالتطورات الجوهرية التي ستبلور في شعره في المرحلة التالية : مرحلة مهيار الدمشقي، على صعيد الرؤيا الصوفية الموحدة للعالم.

كل هذه الدلالات والابعاد تتمثل في هذه النقطة التي تبدو ظاهرياً بسيطة، على المحور المنسقي من الاختيار المتوقع ضمن السياق (لكي تضاء الطريق) الى اختيار آخر غير متوقع لكنه أكثر حميمية في علاقته برؤيا الشاعر (لكي تحيي الطرق). ومن الجلي أن أي تفسير يرفض هذا الاختيار ويحدد الاختيارات المتاحة على المحور المنسقي ب «تضاء» او ما يرادفها ينبغي أن يرفض لأنه تطاول على حرية الابداع أولاً وعلى الرؤيا الجوهرية للشاعر ثانياً، وعلى الشعرية ذاتها ثالثاً.

10 — في سونيت شكسبير المشهورة تتجلى الفجوة : مسافة التوتر اذ تصادف التعبيرين

التاليين :

A) Shall I compare thee to a summer's day,
Thou art more lovely and more temperate—
The winds do shake the darling buds of May

B) Shall I compare thee you to Cassius Clay,
You are more dangerous more vigilant
and harder to beat in a ring of play.

ذلك أن فعل المقارنة (36) في (B) يتم في سياق طبيعي، تقوم فيه بين المكونات (أنت، كاسيوس كلي) علاقات تجانس لا تشعر إلا بنسبة محدودة من التفاوت على صعيد الترتاب (القوي / الأقوى)، ان ينتمي الطرفان الى كون واحد (الانسان) ويملكان خصائص تجعل وضعهما في سياق واحد عملاً متجانساً لا خصيصة تغاير حقيقي.

أما فعل المقارنة في (A) فانه يتم بطريقة تخلق بين مكونات لا متجانسة، ومتغايرة، علاقات تجانس وتناغم، وتنظم المكونات اللا متجانسة بدءاً، على المحور التراصفي، في بنية لغوية تفترض اصلاً كون المكونات المذكورة قابلة للتراصف ضمن هذه العلاقات. وهكذا تنشأ الفجوة : مسافة التوتر على صعيدين : أ — وضع اللا متجانس في بنية المتجانس ب — طبيعة الخصائص التي يمتلكها الطرفان المنشقات الآن. والترابطات والتضمينات والصور التي يثيرها كل منهما؛ وهي خصائص يتأكد فيها في آن واحد بعدان : التشابه والتضاد.

على محور آخر، ثمة بين البيتين (2) و (3) في المقطع (B) علاقة عطف (اي تكرار أو تنام متجانس تركيبياً ودلالياً) لا تخلق فجوة فعلية، أما بين (2) و (3) في (A) فان ثمة علاقة تغاير تنشأ من الانتقال من لهجة تتبع من العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب الانساني (اي الحوار ضمنياً) الى المتكلم والغائب الطبيعي (اي الوصف) وهذا النمط من الفجوة بين ابرز انماطها. حدوثاً في الشعر وهو ما سأسميه «الفجوة اللهجوية». كما أن في كلتا الوجدتين فجوة

محدودة تمثل في الانتقال من المفعولية الى الفاعلية بين البيت (1) و (2)، ومن علاقة التعادل او التراب (ادنى - أعلى) الى علاقة التفاضل او الترتاب (أعلى / أدنى)

كذلك تتمثل الفجوة على صعيد بنية الفصالات اللغوية (Categories) وعلى صعيد التنسيق في تكرار (More) في البيت الثاني، لأن هذا التكرار يبدأ بخلق نسق : والنسق مغايرة عن اللغة العائمة اللامنسقة مثل :

« Thou art more Lovely and temperate »

ولا تتمثل قيمة النسق هنا في الاكتمال الايقاعي فقط الذي يحققه تكرار (More) بل في فعل التكرار ذاته كذلك.

11 - في بيت أبي تمام :

«مطر يذوب الصحو منه

وبعدّه

صحو يكاد من النضارة بمطر»

تنشأ فجوة : مسافة توتر على أصعدة متعددة، ثمة، أولاً، صعيد العلاقات بين البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) التي تجسد عادة علاقات بين مكونات متجانسة (بيت ينفتح بابه)، وبين المضمون الجديد الذي يشغل هذه البنية؛ وثمة، ثانياً، صعيد العلاقات بين المطر / الصحو، التي تتجلى هنا في ضوء جديد خارج على طبيعة كل منهما هو الذوبان الذي يرتبط بالتحول من جامد بفعل الحرارة، لكنه هنا يعاين في إطار نقيضها : البرودة، المطر. ثم ان تولد الصحو من المطر هو تولّد للشيء من نقيضه، بما في ذلك من فجوة مسافة توتر حادة تنبع من التوحد بين طرفي ثنائية ضدية، ومن انقسام الواحد الى اثنين في الوقت نفسه، واذ يتنامى البيت وتقلب العلاقات المشكّلة، يصبح المولّد، سابقاً مولّداً، والمولّد مولّداً، فتتحقق الفجوة : مسافة التوتر. ثم يوصف الصحو بأنه يكاد بمطر فتنشأ فجوة جديدة بين الفعل (مقاربة الفعل، لأن العبارة توجد فعلاً في لحظة التوتر، لحظة امكانية الحدث وامتناعه (مطر يذوب / صحو يكاد) وبين اللا محدد والمحدد (الصحو يذوب من المطر دون تحديد A التي تجعل ذلك ممكناً / الصحو يكاد بمطر بسبب ما فيه من نضارة). على صعيد آخر، تنشأ فجوة : مسافة توتر من نمط جديد : ذلك أن بنية البيت، وتبادل المواقع التركيبية النظامية لمكونين (مطر / صحو) يوحي خارجياً بصورة مرآئية، أي بأن الطرف الثاني سيكون عكساً للطرف الأول، بيد أن مضمون الصيغة، في الواقع، ما يزال ينسب الفاعلية الى الصحو «صحو يذوب من المطر»

«صحو يكاد بمطر»

والتوتر هنا ينبع من الموازنة أو من خلخلة بنية التوقعات : من الفجوة بين دلالة البنية التركيبية المتوقعة وبين مضمونها الفعلي.

أخيراً تنشأ فجوة : مسافة توتر على صعيد نظام العلاقات الذي ينتظم فيه كل من طرفي العملية، فالطرف الأول ينتظم في البنية التركيبية (اسم + فعل + فاعل + عائد) ممهداً لتوقع بأن قلب العلاقة بين المكونين ينتظم في نظام العلاقات موحد الهوية به، لكن البيت يتنامى ليخلق نظام علاقات جديداً هو :

(اسم + فعل + شبه جملة + فعل)

بيد أن الفجوة الأهم تنشأ في البيت على صعيد رؤياه الجوهرية. ذلك أن الصورة التي يقدمها أبو تمام تجسد معاناة الزمن، للحظة الحاضرة التي يرصدها، في اطار علاقات الثنائيات الضدية التي تنتظم القصيدة بأكملها، كما أظهرت في دراسة سابقة، (31) وخلفاً للتكامل والاحصاء بين هذه الثنائيات بدلاً من وضعها في مواقع النفي : ويجسد البيت هذا النزوع الى اكتشاف التداخل والتشابك بين الأشياء وإلى الغاء الحدود الفاصلة بينها وتجاوز رؤياها بما هي سلسلة من التشابكات التي تلغي الثنائيات. أي أن رؤيا البيت الجوهرية محاولة لتجاوز الفجوة الدلالية والتصورية القائمة بين الأشياء وبين المكونات اللغوية، أي بين الدالات والمدلولات. بيد أن البيت، في الواقع، لا يفعل ذلك عن طريق عملية إيهام مطلقة تلغي هذه الفجوة، بل يجسد كلا طرفي المعادلة : وجود الفجوة الفعلية، ومغاربة الغاء هذه الفجوة. ومن هنا تظل الصورة التي يقدمها أبو تمام نابضة بتوتر داخلي، حاد يرتبط بالتوتر العميق في رؤيا القصيدة الكلية للعلاقات بين الثنائيات، وبشكل خاص، الثنائية الأساسية : الربيع / المعصم، ويتجلى قيام الفجوة في بنية اللغة في التأكيد على رصد علاقة التتابع الزمني، فيما يأتي هذا التتابع الزمني في حركة أولى :

«مطر يذوب الصحو منه».

الآن يلغي الوجود المتميز المستقل للطرفين المطر / الصحو. ويرصد وجودهما في لحظة التوالد الفعلية، ويصاغ هذا الرصد في بنية لغوية تشابكية، تبدأ بالمبتدأ (مطر) بأن الجملة الخيرية ستكون خيراً له لكنه يستمر لينسب الفاعلية الآن للصحو (يذوب الصحو) ثم يوجد الطرفان في شبه الجملة (منه). وبهذا فإن البنية التركيبية بنية تشابكية يتبادل فيها كلا الطرفين الابتدائية والفاعلية، ويصبح الثاني خيراً لجملة الأول ويلتقي الاثنان في علاقة المكانية (من + هو) وعلاقة الاصل (المطر هو اصل الصحو).

بيد أن هذا الالغاء للتمايز وللحدود لا يستمر، بل ينقلب فجأة الى وعي واضح للزمنية، للعلاقة التتابعية بين المطر والصحو «بعد، صحو» هنا ينقسم الطرفان ويتراكان في علاقة زمنية تلغي توحيدهما السابق، وفي بنية لغوية انفصامية (مطر بعده صحو) ويتعمق الانفصام في حقيقة أشرت إليها قبل قليل هي أن الجملة الجديدة (صحو +) ليست جملة تشابكية تداخلية بل جملة وحيدة البعد تنسب فيها الفاعلية كلياً الى الصحو وتخلو من فاعلية المطر، أو من التشابك الضمائري بين المطر والصحو :

12 — تطويرا للا محدودية الخيارات على المحور المنسقي، سأقتبس الآن مثلين الأول أقرب إلى السريالية والثاني قصيدة سريالية فعلا، قصيدة لأدونيس :

«المبرق» (38)

«أؤمألي برق بكى ونام
في غابة الظنون
يجهل من أكون
يجهل أني سيد الظلام
أؤمألي برق بكى ونام
نام على يدي

والثاني قصيدة لأيلوار :

«أمام العجلات المتشابكة
تضحك مروحة مقهقهة.
في شباك العشب الخائفة
تفقد الدروب صورتها» (39)

13 — تشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية المغوية ولأعقبتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضا : أي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا. هكذا يكون الأرقام أحد المنابع الأصلية للشعرية لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة وتكون مجرد هذه الموضعة الفيزيائية للأشياء مصدرا للشعرية دون أي عمل تشكيلي إضافي. ولعل هذا النمط من التعامل الشعري مع الوجود أن يكون أكثر بروزا في السينا منه في الكتابة، لكنه في الأخيرة أيضا يلعب دورا هاما، في قصيدة عبد الوهاب البياتي «سوق القرية»، مثلا تتبع الشعرية من فاعلية الأرقام التي ذكرتها الآن كما يوضح المقطع التالي :

«الشمس والحمر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم» (40)

ولكي ندرك الأثر العميق للأرقام المتمثل هنا، يكفي أن نستبدل الشمس بحيوان متجانس مع الحمر الهزيلة :

«البغل والحمر الهزيلة والذباب»

ثم نفتش عما «اختفى»، عما تبخر وضاع، وجلي أن ما تبخر وضاع هو حس الفجوة : مسافة التوتر القائمة بين الشمس والحمر الهزيلة، التي لا تمتلك أيا من عناصر التجانس، لكنها تتموضع الآن متجانسة اما «البغل والحمر والهزيلة» فانها لا تمتلك مثل هذه الفجوة بسبب التجانس التام بين المكونات التي تدخل في تركيبها. وحين نفعل الشيء نفسه بعبارة

و«حذاء جندي قديم» فنقول مثلا «وصراخ حوذي» قديم «فإن الشعرية تتبخر الى درجة شبه كلية للسبب الذي أشير اليه قبل قليل أيضا، أقصد انعدام الفجوة.

ويطرح مفهوم الاقحام الذي اعتبره هنا مصدرا خصبا للشعرية سؤالا أساسيا حول امكانية فيض الشعرية مما هو، تحديدا، غير شعري.

ومن الجلي انني في هذه الجملة الاخيرة أثير إشكالية أصيلة في الفكر النقدي العالمي عبر تطوره، تنتمي الى ما أشرت اليه في الفقرة (3)، هي إشكالية امتلاك العنصر المفرد للشعرية او عدم امتلاكها لها.

لقد نفي النقد البنيوي، ابتداء من عبد القاهر الجرجاني، أن تكون اللفظة المفردة شعرية او غير شعرية، جيدة أو رديئة، وأظهر الجرجاني أن كلمة مثل «شيء» قد تعتبر لا شعرية لكنها في سياق معين تفيض بشعرية غنية. بيد أن جملتي الإشكالية السابقة قد توحى بأنني أنسب الشعرية الى العنصر المفرد، لذلك يتطلب الأمر نقاشا مفصلا سأتابعه في فقرة (26)

14 — على الصعيد المكونات الأولية للشعرية، ثمة علاقة بين الابداع والتراث الجماعي تبدو للوهلة الأولى خارجة على نطاق الاسس المطورة في هذه الدراسة، لكنها سرعان ما تتجلى بعد التحليل المتقضي، في ضوء آخر. إن علاقة الابداع بالتراث هي علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية. من هنا يبدو ان الشاعر، والشعري، هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المكونة الثابتة المُتَبَيَّنَة. غير أن هذه العلاقة يمكن ان تعاين بوصفها باستمرار علاقة توتر حادة بين اللغة المتشكلة الراسخة، وبين الاستخدام الفردي المبدع لها : بين الـ *Langue* والـ *Parole* ممثلين الآن شعريا.

ان استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا يُنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما اسميه الفجوة : مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورتها الشعرية. إن الشاعر، من جهة، يمارس فاعلية جماعية ويمتاز من الروح الجماعية بمجرد أنه يستخدم لغة اصطلاحية معروفة مدركة، لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف مدرك، بل يدخلها في بني جديدة تكتسب فيها دورا ، وفاعلية ودلالات جديدة. حينما يستخدم ادونيس مثلا «الجرح» فانه، في أن واحد يمتاز من التراث اللغوي العربي، حيث تعني الجرح شيئا محددا، ويخلق بنية لغوية جديدة للجرح فيها دور وطبيعة مغايران للتراث، أي أنه في استخدامه للجرح يخلق الشعري عبر خلق الفجوة : مسافة التوتر بين الجرح في دلالاته التراثية والجرح في بنية الرؤيا الشعرية الجديدة لديه كما تجلّو القصيدة التالية :

«الجرح» (41)

«الورق النائم تحت الجرح

سفينة للجرح
والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجرح

والجرح في الجسور
حين يطول القبر
حين يطول الصبر
بين حَوَافِي حُبْنَا وَمَوْتِنَا، والجرح
إِيْمَاءٌ، وَالْجُرْحُ فِي الْعُبُورِ
للغة المنخوقة الأجراس
أمنح صوت الجرح
للحجر المقبل من بعيد
للعالم اليابس لليباس
للزمن المحمول في نقالة الجليد
أشعل نار الجرح»

ولا يقتصر الخروج على الدلالة السياقية المترسخة للمكون اللغوي على الالفاظ المفردة، بل انه يتناول كذلك ضيقا كلية أو مواقف فكرية أو ظواهر ثقافية كاملة.

في التراث الشعري العربي يتبلور هذا الخروج مثلا، لدى أبي الهندي الذي يتناول صيغة كلية وموقفا تجريبيا كاملا هو اختراق الستر الى الحبيبة، مرتبطا ببنية كلية من القيم الفكرية والاخلاقية ومن العلاقات الاجتماعية، وينقله الى سياق جديد هو سياق تجربته الخمرية، موحدا بذلك بين تجربتين احتراقيتين في مواجهة الآخر - الجماعة وفكرها القمعي، ومأنحا كلاً منهما دلالات انسانية أعمق بكثير مما تملكه أي منهما بمفردها يقول ابو الهندي :

«وفارة مسك من عذار شَمَمْتُهَا يفوح علينا مسكها وعبرها
سَمَمْتُ إليها بعد ما نام أهلها غدواً ولم تلق عنها ستورها»

وبمارس هذا النمط من الفاعلية ابو نواس الذي ينقل ظاهرة ثقافية كاملة هي الاطلال ومعطيات فكرية لمصطلحات الفكر الديني وتصوراته الاساسية من بنية كلية تراثية ليقحمها في بنية تجربته الخمرية مأنحا إياها دلالات وجودية عميقة فكريا وشعريا. (42) وفي كل هذه النماذج تفيض الشعرية من الفجوة : مسافة التوتر التي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين او بنيتين كليتين إحداهما بالآخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني فكري جديد

والخلخلة التي تبرز البنية القديمة الآن في ضوء جديد. اما الشاعر الذي يتناول هذه الظواهر ذاتها ويستخدمها في بني متطابقة مع البنى التي استخدمت فيها سابقا فإنه لا يعدو أن يكون ناسجا على منوال تقليدي، وبدلا من أن تفيض العبارات بشعرية غنية، فإنها، على العكس، تنقلص الى مستوى الصيغ الجاهزة الميتة، ولعل هذا الفرق أن يبرز بوضوح حين نقارن استخدام عمر بن أبي ربيعة لصيغة امرئ القيس «سموت اليها بعدما نام أهلها» في سياق الغزل — المرأة نفسه الذي استخدم امرؤ القيس فيه الصيغة، وبين استخدام أبي الهندي لهذه الصيغة ضمن بنية فكرية تجريبية جديدة. إن عمرا هنا مقلد مستعز وأبو الهندي فنان مبدع، الاول يفقد اللغة طاقتها الشعرية المتحققة، والثاني يفجر فيها امكانيات شعرية جديدة أغنى من الطاقات المتحققة فيها.

ويتبلور الخروج الذي أصفه على صعيد الرؤيا الشعرية بأكملها في تعامل أبي تمام مع مفاهيم تراثية عميقة كمفهوم الحلم، في بيته المشهور

«رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك مآثرئت في آله برؤد»

لقد جسد أبو تمام، بهذا الخروج بالحلم من بنيته التراثية الى بنية جديدة، لا فجوة دلالية ولغوية فقط، بل فجوة حضارية كاملة، فجوة حدثت بين عالين كانت شخصية البطل الحليم في الأولى منها تمثل «الثقل والرجمان والرزانة» كما قال الاموي، متهما ابا تمام بالجهل بالتراث بسبب بيته هذا، وكما عبر الفرزدق :

«أحلامنا ترن الجبال رزانة وتخالنا جنأ إذا ما نخهل»

أما في الثانية منهما فان الحلم أصبح ينتمي الى عالم من الرقة والنعومة والتحضر الفكري والرهافة النفسية والشعورية. عالم تغيرت فيه بنية العلاقات الاجتماعية، ودور البطل الحليم من قض الخصومات وتسوية الخلافات بالتوسط بين القبائل المتنازعة، الى السماحة والعطاء الرفيق الرقيق، ودفع الثراء والاعانة على الانثناء الى بيئة حضارية مترفة.

15 — على المستوى التصوري، تنشأ الفجوة : مسافة التوتر في لغة الشعر باقحام مفهومين (او اكثر) او تصورين او موقفين لا متجانسين، او متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونا اساسيا، وتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرها بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية. ونجسد مثل هذه الفجوة النص التالي لأبي نواس : (43)

إذا التقى في النوم طيفانا	عاد لنا الوصل كما كانا
يا قرّة العينين، ما بالنا	نشقي ويلتذ خيالانا
لو شئت — أذ أحسنت لي في الكرى	أتممت إحسانك يقظانا
يا عاشقين اصطلحا في الكرى	وأصبحا غضبي وغضباننا
كذلك الاحلام غداة	وربما تصدق أحياننا

تفيض شعرية النص هنا من شبكة العلاقات التي تتشكل على عدد من المحاور من جهة وبين المحاور المتعددة من جهة أخرى، وينشأ كل محور من دخول مكونين في علاقة محددة لا تعني بذاتها بل من خلال موقعها بالنسبة للعلاقات التي تتشكل على المحاور الأخرى للنص. ثمة ، أولاً، المحور أنا / أنت؛ ثم المحور طيفي / طيفك؛ ثم المحور النوم / اليقظة؛ ثم المحور الشقاء / السعادة؛ وأخيراً المحور اللقاء / الفراق؛ ثم المحور الاصطلاح / الغضب؛ ثم المحور الصدق / الكذب؛ وأخيراً المحور الماضي / الحاضر الذي تتحرك ضمنه جميع المحاور المذكورة سابقاً. وتبع الفجوة : مسافة التوتر من الخلطة الحادة التي تطرأ على كل محور تنمو عليه لحظة لقاء وكيونة مشتركة للذاتين أنا / أنت. فالماضي كان لحظة وصل، لكنه أصيب بالخلطة فأصبح زمن انقطاع؛ والنوم الآن لحظة وصل لكنه يخلخل إذ يفيق العاشق / العاشقان من النوم فيصبح لحظة تمزق وانفصام؛ والخيالان / الطيفان يعيشان كيونة مشتركة لزمن، لكي الخلطة تأتي فتنهال الكيونة المشتركة؛ والعاشقان يصططحان في الكرى، لكن اليقظة تأتي لتخلخل الاصطلاح فيعودان غضبي وغضباني؛ وأخيراً فعلى محور الخاص الفردي والعام المشترك تكون الاحلام ذاتها صادقة (حيناً) لكنها في مقابل ذلك غدارة (عادة).

أما المحور الحاضر / الحاضر فان خلطة من نمط آخر تملأه بتوتر دائم فهما في الحاضر غضبي وغضباني، لكنها مع ذلك ما تزال تنادي «قوة العينين».

وتتمثل الخلطة الأساسية في انفارقة الحادة التي تغطي على العلاقة بين الخياليين والعلاقة بين الذاتين؛ وتنشأ الفجوة أصلاً من حدة الانفصام الأساسي بين الذات وطيف الذات : فالذات تنقسم على نفسها ليخرج منها خيال (طيف) قادر على الدخول في علاقة مستقلة تماماً عنها مع كائن آخر، هو طيف المعشوق / العاشق. وتغدو هذه الفجوة منبعاً لتوتر حاد بين صير الذات ومصير الطيف قادر على السعادة، والمصالحة، والرضى، والكيونة المشتركة، والاحساس؛ أمّ الذات فاتها عاجزة عن ذلك كله.

بل إن الطيف يُستقل حتى يصبح له زمنه الخاص (الحلم، النوم) المستقل «إطلاقاً» عن زمن الذات (اليقظة، الواقع)؛ كذلك يمتلك طيف القدرة على تحويل الزمن (إعادة الحاضر ماضياً هو زمن الوصل) فيما تعجز الذات عن تحويل الزمن (يبقى الحاضر حاضراً هو زمن الفراق والصد). ويعمق الفجوة القائمة بين الذاتين والطيفين أن العلاقة بين الذاتين ليست علاقة وحيدة الطرف : أي بين عاشق موّله ومعشوق يكرهه، بل علاقة عشق وسلام وتناغم ومشاركة — علاقة بين عاشقين : يشقيان معاً، ويغضباني معاً ويعاينان مصيراً واحداً في اليقظة، ومصيراً واحداً في الحلم هو تقيض مصيرهما في اليقظة.

وهكذا فان تجربة الاتحاد الأساسية تعمق حدة تجربة الانفصام الأساسية وتزيدها توتراً وبراحاً. ويتبلور الانفصام، أخيراً، على صعيدين : 1 / الانفصام في اللغة، إذ تنتقل القصيدة من العلاقة أنا / أنت (المتكلم / المخاطب) الى وصف العاشقين بلغة الغائب، (يا عاشقين

اصطلحاً... وأصبحاً) كأنما تنقسم الذاتان عن وجودهما لتصبحا غائبتين، أي تصبح الانا آخر، 2 / الانفصام في طبيعة الأحلام التي توصف الآن في وجودها العام بأنها نقيض لوجود الحلم الخاص في قصيدة : فحلم القصيدة يصدق (يعيد الوصل) أما الأحلام فإنها تغدر. وأخيراً فإن ثمة انفصاما على صعيد أعمق : إذ أن الحلم يجمع العاشقين لكن النوم الذي يؤدي إلى الحلم هو ممارسة لعاشق واحد، أما الآخر فلا يعيش هذه التجربة بل يظل نائياً منفصلاً

بهذه الصورة، تكون القصيدة قد تنامت من خلال خلق الفجوة : مسافة التوتر بين مكوناتها على صعيد تصوري أو مفهومي دون أن يكون في بنية التراكيب الجزئية ذاتها خلق لفجوات من النمط الذي نوقش في فقرات سابقة.

16 — وصفت الشعرية بأنها يمكن أن تتجلى في إطار الفجوة : مسافة التوتر التي تنشأ لا على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري. ولعل في قصيدة امرئ القيس «أرانا موضعين» ما يوضح هذا التجلي للشعرية توضيحاً كافياً، بشكل موجز الآن، قبل أن أخصص فقرات مستقلة لدراسته فيما بعد، تبدأ القصيدة بالبيتين التاليين :

«أرانا موضعين لأمر غيب ونُسخرُ بالطعام وبالشراب
عصافيرُ وذُبَّانٌ ودودٌ وأجرأُ من مُجْلَعَةِ الذئاب» (44)

مؤسسة فجوة : مسافة توتر حادة بين موقفين من الوجود الإنساني، موقفين يمثلان ثنائية ضدية يبدو معها الإنسان عالقا في شبكة لا يستطيع الإفلات منها تصنعها المفارقة بين واقع، بين حتمية مصيره، وبين سلوكه اليومي وعماء عن هذه الحتمية. الإنسان كما تعانيه القصيدة «مسرع باتجاه أمر غيب» نحو مصير ميتافيزيقي مجهول يتلعه ويدمره؛ ومع ذلك فإنه يسحر بالممارسات الجسدية الفيزيائية للمعروف والمذكر حسيّاً وبصورة فورية : الطعام والشراب. الإنسان، في رؤيا القصيدة، ليس أكثر من حشرة : عصفور أو ذبابة أو دودة، عاجزة عن الانفصام عن التراب واهية أمام القوى الحقيقية في الكون؛ ومع ذلك فإنه شعر. وهذا شعر ينتمي إلى الشعرية لا لأنه موزون مقفى يدل على معنى، كما حدد (45) قدامه بن جعفر الشعر، (46) بل لأنه يفيض من بؤرة من التناقضات الحادة المأساوية في الوجود الإنساني — بؤرة تفيض منها مسافة توتر مذهشة بين صورة الإنسان وغيوبة مصيره.

وهذه الفجوة لا تنتمي بين المكونات اللغوية الجزئية وحسب، بل بين «واقعين»، بين موقفين، بين رؤيتين للشرط الإنساني : هما رؤيا الإنسان لنفسه ورؤيا الشاعر له، الإدراك الفردي الحاد للتناقض بين وجود الإنسان ووعيه، والغفلة المطلقة الجماعية عن هذا التناقض والاستسلام لوعي جزئي للوجود الإنساني. واذ تنتمي القصيدة، فإن الإدراك الفردي للصير

الجماعي يبدأ بنسج المأساة الفردية نفسها : مأساة وعي الشاعر للموت ورؤياه له باعتباره نسيج الوجود الانساني والفردى ايضا ونهايته الحتمية. ويتجه المصير الفردى الى الموت بطغيانه لتجربة مأساوية عميقة، فيما تتجمد صورة الجماعة على ما هي عليه من سطحية وغفلة. وتنتهي القصيدة، بعد غورها في مصائر انسانية أخرى انحلت في الموت، بهذه اليقينية الساحقة السوداء :

«وأعلم اننى عما قريب سأنشب فى شب اظفر وناب
كما لاقى أنى عمرو وجدى ولا أنسى قتيلًا بالكلاب»

17 — ثم إن الفجوة : مسافة التوتر التي تنبع من الموقف الفكرى قد تكون أكثر تحديدًا عقائديا (ايدولوجيا) فتتجلى على صعيد توضع فيه الذات مثلا، في مواجهة الآخر بحيث تقوم بينهما، اي بين المكونين الكليين، فجوة حادة متجاوزة ما قد يتكون على صعيد البنية اللغوية الصرف من فجوات تركيبية، او لهجوية، أو إيقاعية، ولعل أبرز نموذج لهذا النمط من الفجوة أن يكون تجربة الخروج في الأدب، وفي الشعر بشكل خاص، حيث تتأسس علاقة تضاد حادة بين الداخل والخارج، والداخلي والخارجي. وسأمثل على ذلك بتجربة عروة بن الورد، الخارجي الأول في التراث العربي. يقول عروة واضعا ذاته نقيضا لذات الآخر، في قيمة، وخلقه، وعلاقته بالآخرين :

«انى امرؤ عافى إنائى شرمة وأنت امرؤ عافى انائك واحد
أتهزأ منى أن سمعت، وأن ترى بوجهي شحوب الحق، والحق جاهد(47)
أقسم جسيمي في جسوم كثيرة وجسمك موفور وزادك واحد

وترتبط تجربة الخروج، جذريا، بالموقف الثوري وتصبح أحد تجلياته البارزة. وهي تستقي شعريتها من منابع الشعرية ذاتها التي تختفي وراء الموقف الثوري، كما ستحاول فقرة لاحقة ان تظهر بصورة أكثر تفصيلا.

18 — يتمثل احد المنابع الرئيسية للفجوة : مسافة التوتر في لغة التضاد؛ وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود. ويبدو لي أن هذه الفرضية قد تكون بين أكثر الفرضيات حول الشعرية خطورة وجوهية. إنا اذا احسنا اكنته التضاد، وتحديد مختلف أنماطه، ومناهي تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف ام نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها.

ولعل أول ما ينبغي مواجهته في امتحان هذه الفرضية هو العرف السائد في تصور عملية الخلق الشعري عبر عصور الشعر والنقد : هو أن المشابهة، بأنماطها المختلفة، وفي تجلياتها المتعددة من تشبيه وتثيل واستعارة ورمز، هي العلاقة الجوهرية في الخلق الشعري. اذ يبدو أن

هذا العرف يمثل نقضاً ضمنياً للفرضية التي أطرحها هنا والتي تزعم أن التضاد هو المنبع الرئيسي للفجوة : مسافة التوتر، وبالتالي للشعرية.

بيد أن استغواراً نقدياً لهذا التعارض الواضح بين العرف الشعري والفرضية المطروحة يظهر أن هذا التعارض عرضي هامشي وخارجي فقط. ومثل هذا الاستغوار مشروط بدراسة علاقة المشابهة، أو بشكل أدق، علاقة المشابهة كما تتجلى في الخلق الشعري، في دراسة جديدة.

في كل تشبيه أو تمثيل أو استعارة أو رمز، يتم تناول شيء ما عبر شيء آخر. هذا التحديد قد يكون القدر المشترك بين مختلف تحديدات هذه الأنماط من التأليف. ولقد اقترض لقرون طويلة أن هذه العملية (تناول شيء عبر شيء آخر) هي جوهرها إدراك لمشابهة قائمة، أو مكتشفة، أو مبتكرة، بين الأشياء، واقترض لذلك أن المشابهة هي جوهر العملية الشعرية. وقال أرسطو، مثلاً «أن الاستعارة علامة العبقرية»، كما قال الجرجاني إن إدراك الشبه بين الأشياء هو موضع التفاضل بين الشاعر والشاعر، إذ كلما ازداد الشبه خفاء كلما ازدادت دلالة اكتشافه على تميز الشاعرية التي جلته (48).

وليس غرضي الآن أن أشكك في صحة هذا التصور : أي في كون العملية المشار إليها تنبع من إدراك المشابهة بين المكونات، لكن غرضي هو أن أشكك في أن المشابهة هي عنصر طاغ أو وحيد في العملية المذكورة (تناول شيء عبر شيء آخر)، إذ يبدو سليماً في تاريخ النظرية النقدية، كما هو سليم في تاريخ الشعر، أن المشابهة المدركة أو المفترضة أو المعبر عنها، هي عادة متضمنة، وأنها، حتى حين تكون صريحة، مشابهة محدودة.

لقد اصرّر الجرجاني، كما اصرّر أرسطو قبله، ثم كما اصرّر كولروج (Coleridge) بعدهما، على أن المشابهة الاسمي هي تلك التي تكتشف بين مختلفات، وأن التشابه المطلق يعدم التشبيه والاستعارة أو الرمز ويمنع تدفق الشعرية. وقد طرح ريتشاردز فيما بعد فرضيته المعروفة في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة أو الاختلاف. من هذا المنظور، ما هي الدلالة الحقيقية لنشوء عملية استعارية، أو لتلمس الشبه بين المختلفات، أو لعبثية الإشارة إلى الشبه بين المتقارب أو المتحدات الهوية؟

الدلالة، في تصوري، هي أن المشابهة بذاتها وفي ذاتها ليست العنصر المولد للصورة وليست، بالتالي، العنصر الذي يفجر الشعرية. بل إن المشابهة شعرية بقدر ما تمنع الفرصة لإدراك المغايرة أو التأكيد التضاد وإضاءته وبلورته. وبكلمات أخرى، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي، أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها. وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة (أو المكتشفة) كلما كانت الصورة أعمق فيضاً بالشعرية وأكثر ثراء بها، أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطبيعة المتمايزة للأشياء، للتضاد القائم بينها، كلما كانت أكثر إشراقاً وجرراً (49) وتدعم هذا التفسير معادلة منطقية بسيطة : إذا كان صحيحاً أن المشابهة هي عنصر الشعرية، ينبغي أن يكون ازدياد درجة المشابهة، ثم

البلوغ الى المشابهة المطلقة، قادرا على توليد طاقة اكبر من الشعرية. وهذا ببساطة، ليس صحيحا أو مقبولا حتى في العرف النقدي السائد الذي يعتبر المشابهة مصدر الشعرية. أما عكس ذلك، هو القول بأن التضاد مصدر للشعرية (لأنه مصدر الفجوة : مسافة التوتر) فانه يقود الى النتيجة التالية : هي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ الى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة اكبر من الشعرية فانه يسلم (يتمثل ذلك في الطباق التقليدي وفي مفهوم الثنائيات الضدية)، وبهذه النتيجة السليمة فان من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التضاد لا المشابهة ويدعم سلامة هذه النتيجة ايضا تاريخ الشعر وتطور الصورة الشعرية عبر الالفى سنة الماضية من النشاط الفني الانساني. فالصورة تتبع خطأ بيانيا يبدأ بالمشابهة الجزئية ثم يصل عبر مدرسة البديع العربية، مثلا، والشعر الميتافيزيقي الانكليزي، ثم الرمزية والسريالية الى خلق صورة شعرية تطفئ عليها فجوات واسعة وتضاد حاد بين أطراف الصورة.

وهكذا يسير تايخ الشعرية من صورة امرىء القيس «وليل كموج البحر أرفى سدوله» الى صورة رامبو «أيها الليل الثلجي الأبيض. وفي الواقع أن الصورة السريالية تعدم، بقدر ما تستطيع تأكيد ذلك نقديا، علاقات المشابهة بصورة شبه كاملة، لتقحم الاشياء المتضادة في علاقات جديدة كما تجلو الصورة التالية من قصيدة لاندريه بریتون

«الاقدام تحت سحابة الفواكه تدور حول البيت الزجاجي»

والقصيدة التالية لجان آرب

أوراق مثمرة(50)

«العمر يعيش من شعرة الى شعرة

عبر الهواء الذي بات يتيما»

يعيش كبيضة

تلف ثمرة

على جبل مشدود بين جناحين

الهواء بعمر الاجنحة

الثمار تولد من الاجنحة

أوراق الاجنحة تنزف

على اذبال الهواء»

ما هي العلاقات الممكنة او القائمة فعلا بين الغيوم والفاكهة أو بين العمر والبيضة بحيث تسمح، من منظور المشابهة والتقليد الشعري، بالحديث عن «سحابة الفاكهة» وعن «العمر الذي يعيش كبيضة» بالطريقة التي يتحدث بها بریتون وآرب في قصيدتهما ؟ أليست المغايرة، والتضاد هما بالأحرى الاساس الذي استندت اليه صورة بریتون مثلا في توحيد المكونين في جملة لغوية واحدة تتبع من صيغة الاضافة التي تقوم اصلا على تجانس بين المضاف والمضاف

اليه، تجانس هو الآن معدوم في الجملة المعطاة «سحابة الفواكة» : ويتتبع الخط البياني لتطور الصورة الشعرية يمكننا في الواقع أن نقرأ تاريخ الشعر — وتاريخ الأدب بشكل عام — باعتباره تاريخ الفجوة : مسافة التوتر وتطورها من الكلاسيكية الى السريالية ومدارس الحدائق المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتباعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته- بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية،⁽⁵¹⁾ وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضاً مليئة بالإنارة والكشوف الفنية. وهي مهمة تنتظر الانجاز بالحاح.

18 — 1 من الشيق أن أهمية التضاد تتأكد في الإبداع الفني عبر التاريخ، رغم أن ذلك لا يقود، على مستوى نظري، الى تطوير نظرية تربط بين الفن والتضاد بدلاً من الفن والمثابة. في قصيدة⁽⁵²⁾ لأبني دوليل (Abdé Delille)، مثلاً لا تدور حول طبيعة الفن، بل حول علاقة النبيل بالعامي (ضمن البنية الطبقيّة للمجتمع الفرنسي) تمدح القصيدة النبيل وتهجو العامي بالمقارنة، واصفة إياه بأنه «في جهله المؤسي يرى كل شيء دون مبالاة»، ثم تصور علاقته بالفن كما يلي :

«لا، ليس من أجله، في لوحاته الجميلة
شكل الرسام العظيم التضادات المتناغمة»

فعمل الرسام العظيم هنا، العمل السامي الذي يعلو على فهم «العامي» وقدرته على الإدراك، عمل يتم لا عبر تشكيل المثابة، بل عبر خلق «التضادات المتناغمة».

وتستمر القصيدة :

«إن الحكيم وحده، العارف بقوانين الكون
يستطيع أن يقدر البركة الخالصة في الحقول :
إن الطبيعة لتوجد من أجل راعي الفنون».

لعل هذا التأكيد على كون التضاد الفاعلية العميقة في بنية الأساليب الصورية التي يبدو، خارجياً، أنها تقوم على التشابه، أن يسوغ الى درجة أكبر حين يدعم بالإشارة الى أنه حتى في اللفظة المفردة، يبدو أن الخصيصة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد.

ولعل أبرز ما يجلو هذه النقطة تصوّر مائد لستام للفظة الشعرية بالطريقة التالية :

«كل لفظة هي حزمة من المعاني التي، بدلا من أن تتوافد لتنصب معا في النقطة الرسمية ذاتها، تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة». ⁽⁵³⁾

ومثل هذا الإدراك لأهمية التضاد وقدرته على الإضاءة يتمثل أيضاً في المبدأ المستقر في الفكر العربي القديم وفي الشعر العربي كذلك وهو : «والضد يبرز حسنه الضد» كما عبر صاحب قصيدة «الدرة اليتيمة».

18 — 2 كما تنشأ الفجوة من ادخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريبا، هي احداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدي الى انقسامه الى اثنين، ولأن هذا النمط ليس موجودا طبيعيا في الفكر او العالم الخارجي فانه يكون سمة مميزة للابداع الفردي اذ يتجذر في رؤيا فردية محض للعالم وللذات وللكائنات، رؤيا تحويلية بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم لا عبر علاقات المشابهة او التجاوز التي تربطها بغيرها، بل بأن تفتق في صلابة الاشياء ذاتها عوالم جديدة وأبعادا طرية ليست كائنة فيها بل هي وليدة الفاعلية الشعرية الغوارة. يمثل هذه الفاعلية يواجه أبو تمام العالم متناولا الواحد وقاصما إياه الى اثنين، مولدا فيه قدرة الحركة والاضاءة باتجاهين مختلفين، في «عمورية» مثلا، يرى أبو تمام الحريق الذي يلتهم المدينة، لكن ما يراه مدركا بصريا محمدا يتحول في مصفى شاعريته من مكون وحيد البعد الى مكون ينقسم على نفسه فيصبح الضوء الذي يشع من ناره صبحا شحب أو ليلا أضيء، شما يحجبها السواد او سوادا يشقه الضوء، في هذه البنية الصورية العجيبة :

«حتى كأن جلايب الدجى رغب
عن لونها او كان الشمس لم تغب
ضوء من النار والظلماء عاكفة
وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أقلت
والشمس واجبة في ذا ولم تجب»

كذلك يبصر الشاعر الاجساد المصفرة مغمورة بحمرة قانية فيتحول المرئي الواحد المحدد الى معطى رؤبوى كثير لا محدد بتغيير الحمرة حمرتين : حمرة تفيض من القتل وحمرة تفيض من التقوى والتعبد، حمرة ترتبط بالجهاد المسلح للوصول الى الله (لكنه جهاد يتم عبر فعل القتل) وحمرة ترتبط بالجهاد والمصلي الحاج الى الله :

«كم بين حيطانها من فارس بطل
قاني الذوائب من آني دم سرب
بسنة السيف والخطي من دمه
لا سنة الدين والاسلام مختضب»

واذ تنقسم الحمرة، تخضع الاشياء كلها لهذا الانقسام : فتصبح السنة سنّتين : السنة المدركة المحددة (سنة الاسلام) وسنة جديدة مبتكرة في وهج فاعلية الابداع هي ما تخطه ادوات القتل وترسمه وتنفذه (سنة السيف والخطي).

ويتجلى الاثر العميق لهذه الفاعلية اذ تتناول مفاهيم ميتافيزيقية مجردة ثم تخلخل كينونتها المستقرة في الذهن الانساني وتخضعها لهذا الانقسام في صورة فياضة ترى الموت لا موتاً واحدا بل موتين، والحياة لا واحدة بل حيتين، محولة المادي الذي يشكل أداة الموت الى موت، والمادي الذي يشكل أداة الحياة الى حياة :

«إن الحمامين من بيض ومن سُمّر
دلو الحياتين من ماء ومن عشب»

ومن هذا التوليد المستمر لللاثنين من واحد، ثم من ادخال الاثنين المتضادين في علاقات جديدة، تتشكل بنية القصيدة بأكملها، مقدمة نموذجاً فريداً لهاتين الفاعليتين لا كلاً على حدة، في نص مستقل، بل في تشابكهما وتفاعلهما عبر النص الواحد، وذلك انجاز يفيض بالشعرية من منابعها الاصلية.

19 — بطريقة أكثر تنظيمًا وإطرادًا، يمكن تحديد الفجوة : مسافة التوتر من خلال تحليلاتها المتنوعة بتقسيمها إلى أنماط مختلفة. فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلاً على حدة، وعلى أكثر من مستوى معاً. ولعل أبرز أنماط الفجوة : مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية : الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصويرية، الموقفية؛ وقد ناقشت حتى الآن جميع هذه الأنماط باستثناء الفجوة الإيقاعية، التي سأخصص لها الفقرة التالية.

20 — الفجوة : مسافة التوتر الإيقاعية.

ينشأ الإيقاع — لاضع الأمر بصورة مختزلة تقريباً — من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص. وهو ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متمايزين وصفتهما في دراسة سابقة (54) بـ (S/L). لكن شرط الإيقاع الجوهرى هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة : مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية. ولعل هذا الشرط أن يكون مطبقاً في الشعر عبر تاريخه، لكنه يخضع لشروط تاريخية معينة تدخل عليه درجة من التنوع. فالفجوة : مسافة التوتر أكثر بروزاً، مثلاً، في الشعر العربي الحديث منها في الشعر العباسي؛ وهي أكثر بروزاً في الشعر الجاهلي منها في الشعر العباسي، وهكذا.. أحد الطوائع الأساسية لشعر الشاعر. إن شعر أدونيس مثلاً، يقوم باستمرار على خلق فجوة : مسافة توتر أكثر حدة بين الانتظام الإيقاعي المتوارث واللا انتظام الإيقاعي الذي يخلقه الشاعر الفرد. من هنا تتداخل في شعره مكونات إيقاعية يمتنع ورودها في الشعر تبعاً للمقاييس التعليمية السائدة في العروض.

إن حركة القصيدة لدى أدونيس من (فاعِلن) إلى (فَعولن)، مثلاً، تخلق مسافة توتر حادة لا على الصعيد الإيقاعي وحسب، بل على صعيد البنية الكلية للقصيدة وتؤسس بذلك جو الشعرية الثرى، كما يحدث في :

A — «أصل الغصن بالشلوط

وإذا ضاعت المرائء واسودت الخطوط»

أو في :

B — «إننا ندفن النهار القليل

إننا نكتسي برباح الفجيعة

غير أنا غداً نهز جذوع النخيل» (55)

في مكان آخر، قدمت دراسة مطولة للعلاقة البنوية بين حركة الارتفاع ورؤيا القصيدة التي ينتمي إليها المقطع (A)، ولذلك سأناقش هنا المقطع (B) فقط.

يرد المقطع في قصيدة بعنوان «الصخرة العاشقة»، بعد افتتاح القصيدة بحركة انسيابية تنفج بلهجة الوصول بعد عناء الرحيل عبر مسافات شاقة وعرة. ويؤكد إهداء القصيدة إلى يوسف الخال، رفيق أدونيس في رحلة الشعر العربي ورحلة مجلة شعر، هذا الحس بالسفر العنيد عبر مشقات قاسية. وتبدأ القصيدة لا في لحظة البدء أو في مسافة الطريق، بل لحظة النهاية، لحظة الوصول إلى طرف الرحلة، في روعة انتصار المغامرة الطافحة بالتحدي. وفي هذه اللحظة يصبح الطريق الذي قطعه المغامرون الراحلون «صخرة عاشقة» متناغما تناغما كلياً مع السائرين : يتوحد السائر بالسائر والمسير بالطريق بطارقه :

«الرحيل انتهى والطريق

صخرة عاشقة».

وفي هذه الحركة، ينساب الارتفاع مترامياً، مديداً، تلعب فيه (فاعِلُن) بصورتها الكاملة وبالتر على مقطعها الأول، دورها الكامل، مجسدة خطوات وثيدة مترنة متناسقة، متوازنة المسافات، لا حركة حدة فيها ولا اضطراب :

(0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0 — 0)

(0 — 0 — 0 — 0 — 0)

في هذا التكامل للارتفاع والرؤيا، للمسافة النفسية والمسافة اللغوية حس بالقرار، كأن القصيدة تنتهي بدلاً من أن تبدأ. بيد أن الحركة الثانية الآن تفاجئ هذا القرار ببداية حادة معلنة، إيقاعياً حتى لو لم تعلن دلاليًا، أن النهاية ليست نهاية، وأن القرار ليس قراراً، وأن الوصول ليس بلوغاً لسدرة المنتهى بل إن القرار لحظة هدوء مؤقتة في نقطة يبدأ لديها الفعل الحقيقي : كأن الرحيل نفسه لم يكن الفعل الحقيقي والمقصود، بل الطريق إلى لحظة الفعل. هكذا يأتي المقطع (B) مجسداً حركة انشراح حادة في الهدوء الساجي، وفعل عنف يبدأ اتجاهها للقصيدة جديداً. ويتجسد ذلك كله في البنية الإيقاعية متواشجة مع البنية الدلالية :

«إننا ندفن النهار القليل»

فالفعل «ندفن» مليء بعنف لم تكن الحركة الأولى (التي وصفتها بأنها نهاية لا بداية) لتسمح بتوقعه، وهو يؤسس علاقة جديدة كل الجدة بين الـ «نا» وبيننا، من جهة، وبين الـ «نا» والأشياء من جهة أخرى. في الحركة الأولى ثمة تناغم عميق بين الـ «نا» والأشياء يصبح فيه الطريق صخرة عاشقة، أما هنا فإن علاقة عنف وقتل تنشأ بين الـ «نا» والأشياء «ندفن» التي تتضمن القتل الذي مارسه الـ «نا» حتى قبل أن يأتي صريحاً (النهار القليل). ويقوم هذا التضاد في العلاقتين على تضاد أساسي بين بعدين لا وجود : المكان والزمان (الطريق والنهار).

هذا العنف الدلالي، هذا الانشراح في سجع القصيدة، هذا التوتر الحاد بين الـ «نا» والعالم، يتجسد أيضا بصورة باهرة في انتقال الإيقاع من حركته الأولى (فاعلن) الى نقيضها، بمعنى إيقاعي، (فعولن) وبشكل يمتنع في التعاليم العروضية التقليدية أي أن الإيقاع ذاته يمر عبر حركة الانشراح والعنف والتناقض، خالقا فجوة : مسافة توتر حادة تمنح بنية القصيدة طابعا من الحيوية والحركة هو نقيض مطلق لطابع القرارية في الحركة الأولى. وتأتي النقلة الإيقاعية بالضبط بين الفعل الذي يجسد العنف وبين موضوع العنف «ندفن النهار»، وبعد هذا العنف والانشراح يستحيل أن تعود القصيدة الى إيقاع القرارية، لذلك نجدها تتناوس بين إيقاع القرارية وإيقاع العنف والاختراق، دون الوصول الى قرار. فهي تعود أولا الى (فاعلن): «إننا نكتسي برياح الفجيرة»

لكنها سرعان ما تجسد انكسارا عن «فاعلن» يتواشج مع اللغة ذاتها بصورة مطلقة، اذ ترد «غير أن» التي تعلن الاستثناء والاضراب عما حدث أي العودة عن إيقاع (فاعلن) الى آخر. ويأتي الإيقاع الآخر، في فعل حاد «تهز» تحدث لديه أيضا، مع حركة عنيفة، حركة العنف الإيقاعي، فتقلب (فاعلن) الى (فعولن) ثم تسيطر الأخيرة على بقية الحركة الإيقاعية : «غير أنا غداً تهز جذوع النخيل»
(فاعلن فاعلن فعولن فعول فعول)

وحيث يرد فعل عنف، في حركة القصيدة الثالثة، يحدث هذا العنف الإيقاعي؛ وتستمر القصيدة متوترة بين إيقاع القرارية والاستسلام (فاعلن) وإيقاع العنف والفعل الجديد المخترق :

«وغدا نغسل الآله الهزيل

فَعِلْن فاعلن فعولن فعول

بدم الصاعقة

ونمُدُ الخيوط الرفيعة

بين أجفاننا والطريق»

يبد أن إيقاع «فاعلن» ذاته لا يرد بتكامله الاساسي وتناسقه حتى مرة واحدة، بل يخضع لحركة حادة جديدة، اذ ترد (فاعلن) في كل مرة يقتصر فيها البيت على (فاعلن) دون (فعولن) كما هو واضح في «بدم الصاعقة» و «نمُدُ»، او ترد (فاعلاتن) الاكثر ثقلا وحدة من (فاعلن) في نهاية البيت.

يخفل شعر ادونيس بهذه الحركات الإيقاعية التي تمثل انتقالا من تشكيل إيقاعي أساسي الى تشكيل آخر لا بطريقة خارجية تؤدي الى استخدام بحرين مستقلين في مقطعين مستقلين من قصيدة، بل عن طريق الاختراق الحاد لبنية التشكل الإيقاعي ذاته، ولعل بين أبرز الأمثلة على مسافة التوتر التي يخلقها هذا الإيقاع أن يكون ما يحدث في قصيدة «تحولات الصقر»،

حيث تبرز ظاهرة بنيوية مذهشة، حللتها بالتفصيل في مكان آخر، واكتفي بالإشارة إليها بسرعة هنا.

20 — 1 تتشكل بنية «الصقر» إيقاعيا، من نسيج متشابك من العلاقات بين (فاعلن) و (فعولن) بحيث تشكل كل منهما شريحة كاملة قبل أن تأتي الأخرى لتشكيل شريحتها الخاصة وتتداخل بين هذه الشرائح شرائح إيقاعية (57) تنبع من استخدام (مستفعلن) ويستمر هذا التناوب للشرائح عبر حركات القصيدة مجسدا تناوب الأصوات فيها وانتقالها مما يمكن أن يسمى «النحوى الداخلية» إلى «الوصف» بحيث تكشف النحوى الداخلية عالم الذات (الصقر) في رحلة العبور المأساوية، مستخدمة إيقاع (فاعلن) (فعولن)، فيما يلور «الوصف» الذات الخارجية (قريش) من خلال رؤيا الصقر لها، مستخدما إيقاع (مستفعلن) بادئا دائما، مع ذلك، بالوحدة «فعول» (قريش).

في صلب هذا التناوب، يكتب صوت الذات حدة مميزة خاصة، بحيث تتحول النحوى الداخلية إلى يقينية يشموخ الذات وقدرتها على التجاوز. وحين تبرز هذه اليقينية تتغير لهجة الذات تغيرا كاملا، وتبرز ظاهرة إيقاعية عجيبة هي وقوع (مستفعلن) ووحدة أولى في بيت تتألف بينته من توالي (فاعلن) بعد (مستفعلن)، بالطريقة التالية :

«أعرف أن أرح الرمل، أزرع في جرحه النخيل
أعرف أن أبعث الفضاء القتيل»

بل إن اليقينية، والحدة في اللهجة، لتجسدان أيضا في اختراق (فعولن) لبنية (فاعلن) كما هو واضح في البيت الثاني؛ بحيث يتشكل البيت الآن من توالي (مستفعلن فاعلن فعولن فعولن)، مخترقا كل تعاليم العروض التقليدي وخارجا على الانتظام الإيقاعي الذي يفترضه التراث الشعري خروجا باهرا. وبهذا الخروج تخلق القصيدة فجوة : مسافة توتر حادة جدا بين التراث والابداع الفردي، فجوة تجسد، دلاليا، جوهر التجربة التي تنبع منها القصيدة : خروج الصقر (عبد الرحمن الداخل) من تاريخ الجماعة وانفصامه عنها وتأسيسه لعالمه الخاص ومملكته الخاصة، ولفته وإيقاعه الخاصين.

خلال تنامي القصيدة، تتناوب الشرائح إيقاعيا نابعة دائما من إحدى التفعيلتين (فاعلن) أو (فعولن)؛ بيد أن الظاهرة الجذرية هي أنه كلما تجسد صوت الذات في الجهة يقينية تبدأ بفعل، أي كلما نسبت الفعلية إلى الذات، تأتي (مستفعلن) بداية للبيت الذي يتشكل هن (فاعلن) وترافق هذه الظاهرة ظاهرة أخرى : هي أن جميع مقاطع التمني التي تنسب إلى الذات شهوة امتلاك المعرفة لتغيير العالم (وذلك نوع من الفاعلية على صعيد الرغبة) تتجسد في (مستفعلن) مشكلة شريحة كاملة، أي في الرجز :

«لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول...»

يبد أن المدّش بحق هو أن هذه الظواهر لا تنتهي بانتهااء قصيدة الصقر الأولى التي كتبت في ربيع 1962، بل تستمر في قصيدة الصقر الثانية «تحولات الصقر» (58) التي كتبت بين ايلول 1963 — 1964 (أي بعد ذلك بعامين كاملين تقريبا). وإذا تستمر هذه الظواهر عبر قصيدتين متباعدتين زمنيا الى هذه الدرجة وتشغلان معا 83 صفحة، فإن التلاحم البنيوي للإيقاع برؤيا القصيدة يبدو جليا وعميقا ومثريا في آن واحد. لكن الدلالة الاعمق لذلك هي دلالة ارتباط الاختراق الإيقاعي والمفعول الإيقاعي عبر البنية الكلية للقصيدة بالاختراق الرؤيوي والتحول في تجربتها : أي توحد الرؤيوي بالخروج الإيقاعي، وتحوّل كل منهما بدوره الى بنية موازية تجسّد تجسيدا ساميا نشوء الفجوة : مسافة التوتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الإيقاع : علاقة الذات بالآخر وعلاقة الإيقاع الفردي بالإيقاع الجماعي — علاقة الكلام (Parole) باللغة (Langue) متمثلين الآن لا لغويا فقط بل إيقاعيا أيضا.

21 — بعد تحليل أنماط متعددة للفجوة في الفقرات السابقة، يمكن، مبدئيا، بلورة مفهوم الفجوة : مسافة التوتر في اطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة حددهما وطور تطبيقاتهما بشكل هاص تشومسكي في دراساته التوليدية والتحويلية، هما مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة (deep Structure et surface structure) (59) واذا تمكن مثل هذه البلورة، فإن الطبيعة البنيوية للشعرية تتأكد وتعمق، بإمكانية وصفها خارج اطار المكونات المعزولة، ومن خلال بني كلية، هي أنصع دليل على كونها خصيصه بنيوية.

وباستخدام مفهومي تشومسكي، يمكن أن يقال : إن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية؛ وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية (أو تخف الى درجة الانعدام تقريبا) وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص. ويتوسّع هذا المفهوم، يمكن أن ننقل البنية العميقة والبنية السطحية من مستوى المكونات اللغوية الجزئية الى مستوى الدلالة، والإيقاع، والتصور، والموقف، والرؤيا، واللهجة، ويمكن أن نسحب مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية الأولى الى مستوى النص الشعري الكامل. وهذا الانسحاب يصبح جليا ان الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط، بل وظيفة من وظائف الحقل الدلالي والترابطات وعلاقات التشابه، والتضاد وثنائية الحضور والغياب، وأنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصورة الشعرية، (60) والموقف الفكري أو العقائدي، والرؤيا وتجليها في النص المكتمل. ومن هنا فان النص الشعري المتميز هو، باستمرار، نص من الاحتمالات والامكانيات، لا نص تقريرى، نص يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا، وأبعادا لا تتكشف الا بعد لأي، وأبعادا تنكشف خطوة خطوة، لأنه جوهريا نص ينبنى على فجوة : مسافة توتر بين بنيته السطحية وبنيته العميقة

وهذه الفجوة هي عالم الامكانيات والاحتمالات والظلال والانعاء والنغم الباطني الخفي، عالم التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكتاتبية، ولغة التقرير المباشر كما سأوضح في فقرة قادمة.

22 — الشعرية، اذن، وكما تبرزها الاستعارات السابقة لابعادها، ليست خصيصة في الاشياء ذاتها، بل في تموضع الاشياء في فضاء من العلاقات (61) بدقة أكبر : لا شيء شعري؛ لا شيء يمتلك الشعرية. ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الاشياء : بين شيئين (فأكثر) ينتظمان، اولاً، في علاقات تراصفية ومنسقية ثم، ثانياً، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة أفقياً وشاقولياً (وميلانياً) داخل النص الواحد، ثم ثالثاً، في علاقات اضائية بين النص والآخر : الآخر بما هو المبدع، والعالم، والمكتفي، وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها.

هذه البنية هي ما أسميه الفجوة : مسافة التوتر. والشعرية وظيفة من وظائف هذه الفجوة — متعددة الوظائف، ومن هذه البنية تنبع أهمية المكان والزمان في الشعرية وتاريخ الشعر، كل شعرية هي، تحديداً، اكتناه لعلاقات تتموضع في المكان او في الزمان او في كليهما. وفي عصور معينة تؤرخ الشعرية ذاتها بولها بأحدهما او بكليهما معاً.

الشعر الجاهلي مثلاً، أرخ ذاته بولحه بالزمان اولاً وبالمكان ثانياً : بتسمية المكان وتأطيره وتحديده وتجسيمه وبعثه في حياة متجددة، وباكتناه الزمان في حركة تغيره وتناوس فاعليته بين الولادة والموت، الخصب والجفاف وبانشباك الانسان في هذه الفاعلية وانشاركه ضمنها وقلق محاولته لتجاوزها رغم وعيه الطاغى بالخال الذي ينتصب أمامه بسبب حتميتها ونهايتها وسلطتها المطلقة، ثم في تجسد تجربة الزمان تجسداً باهراً في المكان بالدرجة الأولى. من هنا الاطلال وتعوها الى تجربة جذرية توليدية في الشعر الجاهلي بأكمله.

23 — في مناقشتي للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة : مسافة التوتر، قد يكون تشكل انطباع بأنني أميز الشعرية على صعيد البنية الكلية للنص. وثمة ما يبرر تشكل مثل هذا الانطباع، لأن معظم النماذج التي ناقشتها محترزة من قصائد كاملة.

يبد أن عملي النقدي بأكمله ينفي أنني أتبنى مثل هذا القصور، ويؤكد أن مفهوم العلائقية هو جوهر تصوري للنص الشعري، بل للنص الابداعي أياً كانت طبيعته.

لكن الدراسة التحليلية للنقاط التي أثيرها يصعب أن تتم هنا من خلال نصوص كاملة، خصوصاً النصوص الطويلة، بسبب محدودية المجال. ثم ان أنماط الفجوة التي حددتها حتى الآن تتبلور في أجزاء من النص تسلم نفسها بسهولة لامكانية التحليل والتوضيح. غير أن الفجوة : مسافة التوتر تتشكل جوهرياً على صعيد النص الكلي، قصيراً كان أو طويلاً، لأن كل نص يتحرك بين طرفي ثنائية ضدية (أو أكثر من ثنائية) من غط وآخر، وسأخصص الفقرة التالية لاكتناه الفجوة على هذا الصعيد، من خلال نص كامل يقدم على قصره نموذجاً للتحليل

ادونيس : «ققابنك»
«سار مهيار لا رغبة، لا اقتفاء»
لصباح الصور
بل كما يتحرك نسغ الشجر
لم يكن نجمة او طريق
كان مثل التوج مهوى وتيه
كان مثل النداءات مختوفة
للحطام
للكتاب الحطام
أسلمته مراهه
من أين يخرج
من سينادي ؟
ما الذي يتجلى ؟
والمدى
لغة من هباء
والكلام يقول الكلام..»

يبدأ النص بمكونات لغوية متجانسية على صعيد حقل الفاعلية وبنية التوقعات.

«سار + × (= مهيار) + طلبا ل (= لا رغبة) + تكرار (= لا اقتفاء)

يبد أن المحور التراصفي سرعان ما ينكسر، خالفا فجوة : مسافة توتر حادة، على كلا الصعيدين المذكورين، بين العبارة التي تشكلت حتى الآن وبخاصة «اقتفاء» وبين العبارة الجديدة «الصباح الصور» ذلك أن الاقتفاء ذو حقل فاعلية، ويثير بنية توقعات ترتبط بما يمكن أن يقتضي (بسائر ما، بنجمة، بقائد، بما يترك أثرا). لكن النص يختار عنصرا يقع خارج حقل الفاعلية وبنية التوقعات معا هو «صباح الصور» وكذلك يتأسس التعبير «صباح الصور» ذاته على فجوة : مسافة توتر تابعة من العلاقة الناشئة الآن بين المكونين صباح + صور، اللذين لا يملكان تجانسا بالمعنى المحدد في مكان آخر.

يبد أن النص سرعان ما يستعيد تجانسه تركيبيا أولا، بادخال العنصر بل (لا ... بل) والصيغة كما + فعل (هو فعل حركة متجانس الفعل سار) وفي التعبير الجديد تجانس تام على صعيد دلالي، تركيبى (النسغ يوجد في الشجر، والنسغ يتحرك).

يبد أن الفجوة : مسافة التوتر تنشأ الآن من إنشاء علاقة بين حركة مهيار وحركة نسغ الشجر : ذلك أن ثمة تجانسا بينهما (كلاهما يتحرك حركة عفوية خالية من القصد) لكنهما ينتميان الى عالمين مختلفين، ولهما تركيب مختلف .، وطبيعة الحركة في كل منهما متغايرة،

وفضاءاً حركتهما (الخارج / الداخل) متغايران. في التعابير التالية، ثمة بعدان : البعد الأول هو التجانس : «لم يكن نجمة أو طريق» تركيباً ودلالياً، والبعد الثاني هو اللاتجانس التابع من الطبيعة الرمزية للنجمة والطريق كما يستخدمان هنا، ومن «كان مثل التوج» المتجانس تركيبياً، واللاتجانس من حيث علاقته بـ «بنجمة أو طريق» فهو لا يقف في علاقة تضاد معهما بصورة عادية لكنه مع ذلك يستخدم الآن في صيغة التضاد.

اشعارات

1- — وجلي أن قيام الفكر النقدي العربي جوهرياً على تحديدات في اطار الظاهرة المعزولة أدى الى اشكالات (وتخطيطات أحياناً) في وصف الشعر او المواقف المتخذة من اتجاهات أدبية كاملة. بين أبرز هذه التخطيطات تحديد الشعر بالوزن بدءاً ثم الوصول الى مرحلة من التيه النقدي حين اصطدم هذا التحديد بمعطيات دينية تنبع من تأكيد تميز النص القرآني عن الشعر وانفراده بتخصيصه خارجة على التصنيفات النقدية المعروفة عند العرب (الشعر والنثر). لقد وجد الدارسون، الباقلاني بينهم، أنفسهم يتقنون أن القرآن شعر يواجهون في الوقت نفسه بآيات قرآنية موزونة تبعاً لنظام الخليل. ولم يجد الباقلاني سبيلاً الى تجاوز هذه المفارقة الا بالخروج على التحديد التقليدي للشعر بالوزن و «اكتشاف» عنصر آخر لا بد من توفره لكي يكون الموزون شعراً، هو عنصر القصد والنية : اي قصد القائل الى اعطاء الموزون صفة الشعر. ولم يخرج الباقلاني بذلك عن المنهج النقدي فقط، بل بما هو نقدي الى ما هو ذا — نقدي، فأدخل في تحديد الشعر عنصراً مستحيلاً يقع خارج الشعر. ومن الجلي طبعاً ان شرطه هذا شرط موضوعي اي أنه اخترع لحالة خاصة هي حالة النص القرآني. فقد قبل الباقلاني كل ما كان موزوناً على انه شعر دون أن يتساءل طبعاً عن كون صاحبه قد قصد الى ان يكون ما يقوله شعراً را. اعجاز القرآن (القاهرة د.ن) صص 52 — 53. وكان الجاحظ قد سبق الباقلاني الى مثل هذا الموقف. را. البيان والتبيين (القاهرة 19 1/ 288)

2 — قد نستغرب الآن أن يكون الشعر قد حدد بالقافية فعلاً. لكن ثمة تراثاً نقدياً عربياً عريقاً يبنى مثل هذا التحديد. ولا يقتصر الأمر في هذا التراث على ادراج القافية بين العناصر المحددة للشعر كما هي الحال في تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر «كلام موزون مقفى يدل على معنى» بل يصل أحياناً الى تحديد الشعر إطلاقاً بالقافية. را مثلاً، العبارة التالية : «القوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر لانه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى فلذلك حرصوا على ايضاح القافية وأزيموها...» والرأي لابي الحسن محمد بن أحمد بن كيسان في كتاب تلقيب القوافي وتقليب حركاتها، مخطوط في مكتبة لايدن (Leaden) رقم 657 Or.

3 — او بين الشعرية والحلم كما فعل هيربرت ريد (Reed) مثلاً، والشعرية والسحر، كما هو متضمن في تصور العرب للشعرية باعتبارها تصدر عن سياطين الشعراء، وللشعراء بأنهم ينتمون الى وادي «عبر»

4 — قيس Age of surrealisim الترجمة العربية، خالدة سعيد، عصر السريالية ط2 (بيروت 1981) ص 18.

5 — را An Introduction to Literary Semiotics Eng. Trans. (Bloomington & London. 1978)

ورا. بشكل خاص، وصف زوجة ماندلستام (Mandelstan) لطريقة زوجها في تأليف الشعر ومظهره قبل «الارتقاء الشبهي الى الألفاظ» في :

George Steiner, on Difficulty
Paperback ed (Oxford, 1980) P. 163

- 6 — ثمة عدد كبير من الآراء التي تتحدث عما تسميه «العقلية الشعرية» بوصفها شيئا متميزا مختلفا نوعيا
را. مثلا G. S. Precoti.
- The Poetic Mind.
- والتدرجات التي كتبها شعراء كبار عن الشعر في Poets on poetry
ed. by Charles Norman (Now yark & London, 1962)
- 7 — فا. أيضا مع عبارة آلن تيت (Tate) أيا كانت فلسفة الشاعر، ومهما كان امتداد معناه واسعا... فانك
ستعرفه عن طريق لغته؛ ان نوعية لغته هي الحد الساري لما لديه ليقوله...» في ص 358.
- 8 — : The Structure Of the Artistic Text
trans. (Ann Ardor, 1977)
- 9 — في Semiotics of Poetry
(Bloomington & London, 1978).
- 10 — را. دراسته الأساسية «Linguistics and Poetics»; in
Style in Language, ed. by T.E. Sebeok (Cambridge mass., 1960) P. 358
- 11 — في On Poetic Language, Eng- trans
(Lisse, 1976)
- 12 — را. مقالته «The Anatysis of Structure»
The Critical Moment
(London, 1964) P. 4.
في :
والكتاب مجموعة دراسات تتناول اللحظة الحاضرة للنقد في أوروبا نشرت أصلا في ملحق التاييز الأدبي عام
1963
- 13 — را. مثلا، الحكم الذي يطلقه على عظمة الأدب وعلاقة النقد بحقول المعرفة الأخرى، قبس رويسن
(W.W Robson) في مقالته :
- «Are Pure Literary Values Enough»
- في ص 48 — 49
- 14 — Structure du Langage poétique (Paris, 1966)
- 15 — The Poetics of Prose,
(Oxford, 1977), P. 35
- 16 — را. «شيء» في أبيات للبحر وأبي تمام في دلائل الإعجاز ط م (القاهرة) «دراسة لاستخدام لفظة
«أخضع» و «شيء»
- 17 — في ورد، ص
- 18 — را. توني بنيت (Bennett)
Formdlism and Marxism, (London, 1919) PP. 52 - 35
- 19 — وذلك ما تعنيه الملاحظة التي يوردها الأمدي : «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤذيها
الصفة» الموازنة (القاهرة 1961) ج 1، والعبارة منسوبة الى اسحق الموصلي.
- 20 — يبدو لي أن المصطلح «الهزة» بما يحمله من أبعاد نشوانية، جنسية، هو الأصلح لترجمة مصطلح بارت
(Le Plaisir) في الكتاب الذي سيد عنوانه، وإن كان ثمة ترجمات أخرى معقولة مثل «الغبطة»، «المنعة»
Le Plaisir du texte. را. «اللذة».
- 46 — الثقافة الجديدة

وسأستخدم الترجمة الانكليزية: (The Pleasure of the Texte (Now York 1975)

21 — را . A Theory of Literary Production, Eng. trans (Londong, 1978)

22 — قيس بنت في ورد، ص 106 ورا. أيضا كنانى يعلتن :

Marxism and Literary Criticism,

(London, 1976) and Criticism and Ideology (London, 1976) P. 43

Semiotike : Recherches Pourune Semanalyse

23 — را.

24 — او ما اسماء تودوروف «الاسقاط» (Projection) في ورد. صص 243 — 235. ورا. ايضا، مقالته «الشعرية»

تر. هاشم صالح، مواقف 33 (خريف 1978) صص 122 — 143

Cultural Creation, Eng. trans,

(London, 19767, PP. 65 - 88

25 — را . مثلا،

26 — قا. مثلا، مقارنة البوت بين الشاعر والانسان العادي من حيث تلقبهما للتجربة وتعاملهما معها في : «Tradition and the Individual,»

in Selected Essays, 3rd ed. (London , 1951)

والترجمة العربية لمنح خوري في الشعر بين نقاد ثلاثة (بيروت، 1966 صص 74 — 87.

27 — ومثل هذا التصور يخالف تصور ياكوبسن الذي يقتصر المحور المنسقي لديه على اختيارات محددة، بيد أن الخلاف ينبع من موضوعي دراستينا : اللغة والشعر. فياكوبسن يستخدم المصطلح في وصف بنية اللغة في استخدامها العادي حيث يحوى المحور المنسقي الامكانيات المتعادلة فقط؛ أما في استخدامي له هنا، مطبقا على الشعر، فانه يحوي امكانيات لا محدودة. را. من أجل عمل ياكوبسن على الموضوع :

Roman Jakobson & Morris Halle, Fundamentals of Language ed (The Hagne, 1971), PP.

72 - 76

28 — ادونيس، الآثار الكاملة، (بيروت، 1971) ج 2 / 125

29 — بقدر ما يمكن التحدث عن الشعرية في تعبير محدود، او باعتبار هذا التعبير الآن كلا تاما لا جزءا من بنية أوسع. والبيتان الاصليان لعبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي (بيروت، 1979) ج 1 / ص 168

30 — في قصيدته «Correspondances»

« The Discriptive Imagr, »

31 — را دراسة ريفاتير

ep. esp. pp. 119 - 124

32 — را. ورد. ج 1 / ص 259 حيث يقول : «لأن للاستعارة حدا تصح فيه؛ فإذا جاوزته فسدت وقبحت» وقوله أيضا، ص 241 معلقا على استعارة لاني تمام : «وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطا وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات» ورا. وكذلك، مبدأه النظري : «وانما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له اذا كان يقاربه، او يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه» ص. 25.

33 — را. القصيدة «The Coward,»

The Panguine Book of Spanish 'civil War Verse,

ed. by V. Cunningham (London, 1980), PP. 338 - 339

34 — را. حول هذه النقطة بشكل خاص دراسة المخرجاني للنظم في الاستعارة ورد . ص 114، 101

35 — في ورد، ج 1 / ص 243

36 — سأجاوز في هذه المقارنة البنية الإيقاعية لكل من المقطعين وما ينتج عنها من تمايز؛ وسأناقش الوزن والإيقاع في فقرة مستقلة قادمة

37 — را. دراستي المفصلة للقصيدة كاملة في جدلية الحفاء والتجلى ط2 (بيروت، 1981) الفصل الخامس.

38 — في ورد، ج 1 / ص 4

39 — قيس، فاولي، ورد في الترجمة العربية ص 151.

ورا. وصف فاولي للصورة السريالية «كل شيء يشبه كل شيء آخر...» في ورد (الترجمة العربية) ص 146

40 — ورد ج 1 / ص 110

41 — ورد ج1 (ص 358 — 362)

42 — ولعل هذه السمة أن تكون بين أهم السمات المميزة لتعامل أبي الهندي وأبي نواس باعتبارهما مثلين لروح الخروج والثورة، مع التراث المترسب النهائي. فهما لا يطلان التراث أو بلغياته، بل يستخدمانه بصورة تخلخله وتعززع بنيته الثابتة وتجعل من مكوناته المقدسة مكونات مدنسة لبنية جديدة يقداستها. أخصص لهذه الظاهرة دراسة مستقلة وأكتفي بالتمثيل عليها الآن بالآيات التالية لأبي نواس:

«لم أبلك في مجلس منصور شوقاً الى الجنة والخور
لكن بكائي ليكيا شادن تقيته نفسي كل محذور

نتيج أنوار سماوية قريبن تقديس وتطهير
جوهـره روح وأعراضه قد ألفت من. مارج النور»

ديوان أبي نواس، احمد عبد المجيد الغزالي (بيروت، د.ت) ص 392
«أثن على الخمر بالانها ومعها أحسن أسمائها»

سا. ص 12 «وجاءت الرسل بأن آتيا فجتها والقلب مرعوب»

سا ص 267 «وعلمت أبي في نعيم لا يحول ولا يزول»

سا. ص 270 «صار مصلاتنا أبا ريقنا ونحزنا بنت العناقيد

للناس عيد عمهم واحد وصار لي عيدان في عيد»

سا. ص 344

«مرحبا يا سمي من كلم الله وأدنى مكانه تقريبا
وشبيه الذي تليت في السجن سنينا، وكان برا نخبيا
واين قارى القرآن عضاً كما أنزل، قد سمعت قلبي التغديا»

سا. ص 346

43 — في سا ص 244

44 — ديوان امرئ القيس (بيروت ص 196)

45 — را دراستي المفصلة

المواجه الأساسية في الشعر (يصدر قريبا)

- 46 — را. نقد الشعر تحد . محمد عبد المنعم خفاجي (القاهرة: 1979) ص 64
- 47 — ديوان عروة بن الورد (بيروت 1964) ص 21 والشطر الأخير في نسخة الديوان :
«وأحسو قراح الماء، والماء بارد»
- 48 — را. أسرار البلاغة تحد ه رير (استانبول 1954) صص 116 — 128 بشكل خاص
- 49 — قا . مثلا صورة زامبو «أيما الليل الثلجي الأبيض» بالصور المشاعة لليل في الشعر القديم.
- 50 — تر . بول شاوول في كتاب الشعر الفرنسي الحديث (بيروت 1980) ص 59
- 51 — را. مثلا، دراسة فاولي للسريالية وتطورها لمنطلقات رومانسية ورمزية لتتري تطور تاريخ الفجوة واتساعها ورد (في الترجمة العربية) صص 143 — 148
- 52 — قيس بلا نشارد في :

M.E. Blanchard

Dscription, Sign, Self, Desire (The Hahue, 1980) , PP. 172-173

- 53 — قيس كورتني في ورد، ص 79. ومن هذا المنظور نستطيع أن نفهم تطور الرواية والمسرحية في المجتمع الرأسمالي الحديث كما يصفه لوسيان غولدمن باعتباره تاريخا لاتساع الفجوة القائمة بين الفنان والعالم را. ورد صص 76 — 88
- 54 — را كما أبو ديب في البنية الايقاعية للشعر العربي ط2 (بيروت 1981) الفصل الثالث
- 55 — ورد ، ج 1 / ص 478.
- 56 — هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرياح
جسدي يتدرجرج والموت حوذيهِ والرياح
جشت تتدلى ومريّة.
وكأنّ النهار
حجر يثقب الحياة
وكأنّ النهار
عريات من الدمع
- غير زنينك يا صوت
أسمع صوت الغرات

«قريش ...

قافلة تبحر صوب الهند
تحمل من أفريقيا، من آسيا للهند،
تحمل نار المجد.»
... والسما على الجرح ملصوقة والصفاف
تتهامس ، تلتف :
بيني وبين الصفاف
لغة، بيننا حوار.
أعرف أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه النخيل
أعرف أن أبعث الفضاء القتيل
والطريق يدحرج أهواله ويضيق
والطريق مرايا
كتب ومريّا.»

58 — سا. ج 2 / صص 43 — 110 وقد رقت القصيدتان (1)، (2) فهما تشكلا عملا واحدا.

59 — يقول تشومسكي ان اللسانيات الحديثة افترضت قيام التطابق الكلي بين هاتين البنتين أما دراساته هو فإنها تظهر التفاوت بينهما، ويبدو لي أن درجة التفاوت التي نجلوها دراساته ضئيلة لانه بشكل عام يدرس جملا عادية ضمن الاستخدام اليومي للغة، أما حيث يدرس جملا خارجة على ذلك فان درجة التفاوت (أو الفجوة) تزداد حدة، وفي لغة الشعر تصبح الفجوة أساسا فعليا للكتابة را.

Aspects of the Theory of Syntax (Cambridge, Mass, 1965) PP. 16-17

60 — را. مثلا، الفجوة القائمة بين البنية السطحية والبنية العميقة في قصيدة «أبي الهندي» «لما رأيت الديك صاح بسحرة وتوسط السنران بطن العقرب» كما تكشفها الدراسة التحليلية لدلالات بنية الصور الحيوانية والعلاقات التي تجسدها بين الفرد والجماعة ديوان أبي الهندي، جمع يحي الحويري (بغداد، 1971) ص 15

61 — يعبر بنيت عن مفهوم مشابه للادبية (Literariness) بشكل عام، في نقاشه لمفاهيم الاشكالين الروس ونظرتهم الى الشعر الذي يطرأ على النص الادبي بحكم علاقته بالنصوص الأخرى عند ظهور أشكال أدبية جديدة، بقوله أن الأدبية تكمن «لا في النص بل في العلاقات عبر النصية القائمة بين النصوص وضمن النصوص. والادبية ليست شيئا أو جوهرًا يمتلكه النص بل وظيفة أدائية يحققها النص» را. ورد صص 59 — 60.

مجلة «المقدمة»

انضافت الى المجالات المغربية مبادرة أخرى هي «المقدمة» يديرها عبد الرحيم البوعزاوي، وتهم بالبحث والابداع والحوار الديمقراطي. وباعتقادنا أن تعدد المجالات في هذه الفترة من اتساع الانتاج الثقافي المكتوب بالمغرب في المغرب يحمل العديد من الايجابيات، لأنه يستطيع أن يستوعب وفرة الانتاج أولا، ويترك باب الحوار مفتوحا باستمرار ثانيا.

تميز العدد الأول من «المقدمة» بالاعراج الجميل، وتنوع في المحاور، ومستويات في الخطاب، والغلاف من إنجاز الفنان محمد شعبة.

من مواد العدد : بيان المقدمة — حول قانون المالية لسنة 82، (الزبيدي عمر)، 11 يناير 1944، ذكرى وطنية أم ذكرى «استقلالية» (أحمد علوش)، قراءة أولية لـ «مشروع وإصلاح التعليم العالي» (لمياء الوليد). والمحور الخاص للعدد حول المسألة الثقافية ساهم فيه كل من عبد اللطيف اللهي، وعبد الله زريقة، وفريد الزاهي، والياس ادريس، وأحمد علوش، ومحمد حيتوم، واكويندي سالم، إضافة الى حوار مع زهر الداودي حول «الاختلاف الفكري والثقافي» مدخل للاختلاف السياسي»، وعروض خاصة بأطروحات جامعة (التكنولوجيا / الديمقراطية ومستقبل المرأة — فاطمة المرزيسي) (حول «التشكل الاجتماعي في الاسلام» — الزبيدي عمر). هناك أيضا : أوراق من مفكرة مواطن غادر السجن الخصوصي (محمد البكرابي)، رسالة الى محمد الأشعري (عبد اللطيف اللهي)، ومن منابحات المجلة قراءة في كتب مغربية، ووضع الحريات في المغرب.

«الثقافة الجديدة»

نجيب العوفي

جدل العين والذاكرة في مجموعة (اللوز المر)

إنك تتسب لأرض مخادعة، لا تستطيع منحك سلاماً، ولكي تثق بك هذه الأرض،
يجب أن تحاسب تاريخك، أن تنتهي من اختصاره في كلمة. أنت تحترق بأخطائك،
ولقد انتهت، كما انتهت سجايرك. فماذا تريد إذن، موتك أم حياتك ؟؟
اللوز المر. ص. 26

— 1 —

تتضمن مجموعة (اللوز المر) لمحمد المهراي على عشر قصص. تسع منها تُصنف مبدئياً
وآلياً في خانة القصة القصيرة (العقاب — الفاتحة — المسيرة — الظهيرة — مجرد قصة —
العين والنافذة — البكاء — الحسيمة — ما العمل). وواحدة تشكل استثناء وتأتي مثل هذا
التصنيف، وهي (اللوز المر) التي تسم المجموعة بعنوانها، وتغطي أكثر من نصف حجم
المجموعة (80 صفحة من مجموع 132)، الشيء الذي يستثير بدءاً، الإشكال التالي: هل
هي قصة قصيرة أم رواية ؟! علماً بأن كلمة (قصص) التي تصدر المجموعة لا تخلو، بحكم
الاستعمال المتواتر، من غموض اصطلاحى، ولا تقدم تحديداً جامعاً مانعاً لنصوص المجموعة.
إن الكثافة الكمية لـ (اللوز المر) التي استنثت، بالضرورة، كثافة كيفية بنوية سواء على
مستوى الأشخاص أو الوقائع أو الأزمنة أو الأمكنة أو الرؤى، تتجاوز بها تخوم القصة القصيرة
لكن من غير أن ترقى بها إلى تخوم الرواية، فبقيت تتحرك على خط الهدنة الفاصل بين الفنين،
متردة بين الإحجام والإقدام، بين الانحصار في كبسولة القصة القصيرة والانتشار في فضاء
الرواية. ومن ثم لا نجد غضاضة في إطلاق مصطلح (قصة) على (اللوز المر)، وهو مصطلح
يلابس ويناطر، في الغالب، مصطلحاً ماثلاً آخر هو (الرواية القصيرة)، آخذين بعين الاعتبار
التراتبية السائدة، حتى الآن، بصدد الخطاب الحكائي (أقصصة — قصة قصيرة — قصة /
رواية قصيرة — رواية).

ووفق هذه النتيجة، توظف المجموعة قالين متمايزين وتختبر على صعيد (اللوز المر) مهاراتها
الحكاكية، طموحاً إلى الخروج من كبسولة القصة القصيرة والدخول في حوار أطول نفساً
وأبعد غوراً مع هموم الكتابة والواقع. وتقديم الكاتب قصة (اللوز المر) على القصص القصيرة
التسع، تؤكد ضمنى، لاشك، لهذا الطموح.

والجدير بالذكر، أن الإشكال التقني الذي تطرحه هذه القصة هنا، طُرح وما يزال يُطرح بموازاة نصوص قصصية قدمها أصحابها برسم الرواية، رغم خلوها من الحساسية الروائية، وعدم استكمالها شرائط وأسباب الفن الروائي، الذي اعتبره هيجل رديفاً وورثاً للملحمة (حاجز الثلج — المرأة والوردة — أرضة وجدران — الأفعى والبحر — قبور في الماء — زمن بين الولادة والحلم — أبراج المدينة — دهايز الحبس القديم — الغد والغضب...) إن أغلب هذه النصوص لا تكاد تختلف حجماً وبناءً عن قصة (اللوز المر)، ومع ذلك تسلفت سُلّم الرواية اقتساراً وابتساراً. وكان التوقيع بمصطلح (رواية) على أغلفة هذه النصوص يشبه، إلى حد كبير، التوقيع على شيكات بدون رصيد.

— 2 —

تستثمر مجموعة (اللوز المر)، رؤية ونسيجاً، فاعليتين رئيسيتين: فاعلية العين وفاعلية الذاكرة. من خلال هاتين الفاعليتين — الوسيطتين — تلتقط المجموعة مادتها، ومن خلالها كذلك تعيد تشكيل وصهر هذه المادة. إنهما الوريذان اللذان يغذيان أوصال المجموعة ويحركان، بالتحامهما، وتأثر القول والدلالة فيها. تمتلك العين فاعلية التبصر البراني واقتحام مفردات وفسيفساء الخارج. وتمتلك الذاكرة فاعلية التبصر الجواني واقتحام مفردات وفسيفساء الداخل. وبصيغة أخرى، تتحدث العين في المجموعة بلغة المكان الحسية، وتتحدث الذاكرة فيها بلغة الزمان النفسية. والعلاقة بين الطرفين، هي علاقة جدلية متشارطة تغدو فيها العين والذاكرة، المكان والزمان الحسي والنفسي، شبكة متداخلة الحيوط. فسطح المجموعة هو صميم عمقها وعمقها هو صميم سطحها. بحيث يمكن أن نقول بأن حركة العين تشكل البنية العميقة للمجموعة أو لذاكرتها، كما أن حركة الذاكرة تشكل البنية العميقة للمجموعة لعينها، ولعل هذا المزج بين الحركتين وطريقة هذا المزج، هو ما يميز المجموعة ويستثير انتباه قارئها، وليس مجرد الاستخدام الصرف للحركتين. ذلك أن فاعليتي العين والذاكرة تُعتبران ركنين ركينين في كثير من النصوص الأدبية، شعرية كانت أم حكائية، فهما مرتع النشاط اللغوي في النص ومجال الحيوي. وتبقى كيفية توظيف هاتين الفاعليتين ومدى القدرة على تدويرهما في فاعلية متسقة وواحدة، هو السؤال — المحك الذي يجابه النص. وفي مجال القص، يختلف أشكاله، كثيراً ما نلاحظ ورود هاتين الفاعليتين متخارجتين ومنفصمتين، وتتحرك إحداها بموازاة الثانية لا ضمنها. وفي أحيان أخرى نلاحظ هيمنة إحداها على الثانية، كأن تهيمن العين على النص وتشكل محوره الأساسي (ادريس الخوري نموذجاً)، أو تهيمن الذاكرة على النص وتشكل محوره الأساسي (أحمد المديني نموذجاً). ولا نزع هنا أن نصوص (اللوز المر) قد أفلحت في تحقيق هذه المعادلة الصعبة واجترحت ما لم تجترحه النصوص الأخرى، كل ما في الأمر، أنها حاولت أن تلغي المسافة أو تقرب الشقة بين العين والذاكرة، وأن تجعل إحداها تتحرك على مهاد الأخرى وأظهرت رغبة عميقة في إنجاز هذا المطلب.

وانطلاقاً من هذه المحاولة — الرغبة فإن المجموعة تقوم بخلخلة القوانين السائدة في النص القصصي، وبثغرة عناصره من أجل إعادة إنتاج جديدة وخاصة لهذه القوانين والعناصر. وهي عملية تترجم وتؤكد، في العمق، نزوعاً ضمناً الى خلخلة قوانين الواقع نفسه وبثغرة عناصره من أجل إعادة إنتاج جديدة وخاصة له، تسمح بفهمه واكتناحه وتنسجم وغط الرؤية الفكرية أو الايديولوجية المتحركة في آلية الكتابة.

وهكذا نتجح نصوص المجموعة الى :

- خلخلة منطق الزمان = تزامن.
- خلخلة منطق المكان = تماكن.
- خلخلة منطق الكتابة القصصية = تداخل النسيق الحكائي والشعري.
- خلخلة منطق العقل والشعور = تداخل الواقعي والتخيلي، الحسي والنفسي، الشعوري واللاشعوري.

إن هذه الخلخلة الشكلية أو لنقل التجريبية، لا توحى بالبراءة والحياد، ولا يمكن أن تؤخذ على عواهنها وتقرأ شكلياً كلعبة تقنية صرف. إنها تشخيص وثنية لما يجر في البنية العميقة للمجموعة، وآية على الخلخلة التي تعترى هذه البنية. آية على المعاناة المزوجة : الايديولوجية والفنية، التي تستوطن أطواء المجموعة وتحتلج عبر سطورها، متناوحة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، سواء على صعيد الواقع أو على صعيد الكتابة. لذلك نلاحظ تماساً بين نصوص المجموعة واتساقاً مطرداً فيما بينها، يتجليان من خلال :

- وحدة السيماء النفسية والفكرية والسلوكية للراوي.
- وحدة الفضاء القصصي.
- وحدة المعنى أو المغزى.
- وحدة البنية القصصية ووسائل التعبير الفنية.
- وحدة المنظور الفكري.

الشيء الذي يجعل من نصوص المجموعة ووحداها، مشاهد متائلة ومتقاطعة تسيل من بين أهذاب العين وأهذاب الذاكرة. وسنحاول أن نترجم هذه الملاحظات النظرية عملياً، من خلال ملائمة لثلاثة مفاصل في المجموعة :

أ) شبكة الاشخاص

ب) آلية القص

ج) فضاء الامكنة.

أ) شبكة الاشخاص :

تمتطط شبكة الاشخاص في قصة (اللوز المر) وتتوالى المواقع والمواقف من منظور متسع، يسمح لها بحرية نسبية في التحرك أفقياً وعمودياً، مكانياً وزمانياً، من حيث تتقلص شبكة الاشخاص ويضيق هامش الحرية المتاح للمواقع والمواقف في القصص القصيرة التسع. وهذا أمر يديهي تمليه قوانين الشكل وشروطه.

وسواء تمتمططت شبكة الاشخاص أو تقلصت، فإن شخصية الراوي هي المهيمنة بانفعالاتها وأفعالها، ورؤيته هي النافذة أو المنتشرة في صلب ما يروى. ويسفر الراوي عن نفسه بضمير المتكلم في ستة نصوص (اللوز المر — الظهيرة — مجرد قصة — العين والنافذة — الحسيمة — ما العمل). ويتقنّع بضمير الغائب في قصتي (العقاب — الفاتحة). وتبتعد قصتان عن المجال المغناطيسي للذات الرواية وهما (المسيرة — البكاء). وتلعب الذاكرة دوراً رئيساً في جلاء وتبينة الاشخاص داخل المجموعة، وذلك لازتباطها بعالم الدواخل وكشفها عن الهويات وخبايا السرائر، من حيث تقوم العين بوظيفة مساعدة وتكميلية لدور الذاكرة، أو تحول بدورها إلى ذاكرة بصرية تستعيد وضع الاشياء والاحداث.

وإذا كان الراوي هو الشخص المهيمن دون منازع عبر سبع قصص قصيرة، فإن هيمنته تفقد إطلاقيتها ونفوذها في قصة (اللوز المر)، حيث تراجعه الموقع شخصية خدي، الفتاة التي تخيم بطيفها الاسطوري على فضاء القصة، وتمثل الحضور والغياب فيها. ومن نحو آخر، تتبوأ سبتة، كبطولة مكانية، موقعاً لا يقل أهمية عن ذاك الذي تتبؤوه البطولة الشخصية، وتبدو طرفاً ثالثاً في النزاع على بؤرة القصة ومركز ثقلها، لا كبعد طوبوغرافي صرف، بل كبعد رمزي ودلالي أيضاً. علماً بأن شبكة الاشخاص العامة في القصة تتكون وتتسلسل على النحو التالي :

الراوي — خدي — السومي — الاب — الحاجة — يوسف — الخراس — الجنود — الشرطة — الطلبة — شخوص نكرة.. وهذه الشبكة تتصل وتتمفصل من خلال محور خدي من جهة، ومحور سبتة من جهة ثانية.

ومن ثم نجد أنفسنا تلقاء احتمالات ثلاثة :

الاحتمال الاول، ترجح فيه كفة الراوي ويغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لحضور الوجودي واللغوي داخل النص. والاحتمال الثاني، ترجح فيه كفة خدي وتغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لكونها تمثل الهاجس المسيطر على ذاكرة النص والاشخاص. أو بعبارة، تمثل الضوء وبقية الشخصيات تمثل الفرائش. والاحتمال الثالث، ترجح فيح كفة سبتة — المكان، وتغدو مناط النص وبؤرته، نظراً لكونها تمثل ثابتاً بنيوياً أساسياً في النص، وتقوم بتأطير وإضاءة العمق الدلالي له.

وقبل أن نخسم بين هذه الاحتمالات، سنحاول الاقتراب من أهم رموز القصة ونخس هوياتها، والإصغاء إلى بعض ما تقول أو بعض ما تهجس به :

(1) الراوي :

- علي أن أطلق وجودي حتى لا أملاه باليحاء. ص. 20
- ماذا أريد بالضبط ؟ إنني أبحث عن شيء ما. لكنني غير قادر على تحديده بكلمة. ص. 28
- هل يوجد وطن بالنسبة لي. ص. 28
- مساء، وحيداً في الغرفة، كنت أكثر منها ضيقاً بنفسى السوداء. ص. 38
- أرى نفسى مهموماً أقرب من نافذتي تلك الشمس التي لم تطلع بعد... ص. 45
- دعوني أتبول على حصانة مدينتكم. دعوني أقتلع الهوائيات وأضرم ناراً صغيرة كي استدفئ. أريد أن أستريح. ص. 80

(2) خدي :

- فربما تكون خدي أو شبيهاتها، جزءاً من استثمارية لغز الكون، الذي لن أحيط به يوماً. ص. 6
- كيف أنقل خدي إلى جوارحي ؟ نحو السكة التي تنزل نحو الجنوب كي تستعيد بكارتها ؟ لكن ذلك ليس ممكناً. فهنا يقف حارسان : إسباني ومغربي. ص. 8
- لقد تمرست بخدي ولست أعرف امرأة أعسر مثلاً منها. ص. 38
- إنها لم تكن متعالية فقط، على الجميع، بل كانت حزينة أيضاً، وحزينة جرحاً روحياً. ص. 39
- فهي الملك المتواتر لجميع الأجيال. ص. 47
- خدي. اسم بلا دلالة. ومع ذلك يؤدي وظيفة تشبه السحر. ص. 72

(3) سبتة :

- ولكنك الآن في سبتة. مدينة هي لك، وليست لك، في نفس الوقت. ص. 40
- هي زجاجة الجغرافيا والتاريخ. ص. 43
- إنها سوق كونية. حلقة من سلسلة مدن شبيهة. إنها مدينة ورمز إجرامي. مدينة لا أعرف لم أتيت إليها. لأتعلم منها، أم لأنسى ما قد تعلمته في الرباط. ص. 43

— لا ترتوي من المال ولا تطلع عليها الشمس... هي أفيون المغاربة والاسبان معاً.

ص. 44

— إنها عملة ذات قيمة. عملة تصلح للرهان. وأحياناً تكون قابلة للمقايضة... إنها كل شيء ولا شيء... ولا يمكن أن يكون لها نقيض الآن. ولكنني لا أدري. أيستمر هذا زمناً طويلاً، أم سفتح عيوننا ذات ظهيرة لنجدها قد احترقت؟ ص. 44 — 45

(4) السوسي :

— وفكرت أن السوسي يعيش غربته أيضاً في سبتة. ص. 40
— وسواء كنت هنا أو هناك، في الرباط أو سبتة، فإن خدي هي الهواء الذي يتغذى به سقوطي. ص. 47

— إنها الحمى ما أشكو. الهذيان والرعب المستمر. وها قد انتهت الكوميديا، وتعلمت كثيراً، وعرفت ما أريد وما لا أريد. ولست أريد الآن سوى كأس أخرى. ص. 48

— وفكرت أن كل السماوات مظلمة. كل السماوات مظلمة الآن، هنا أو هناك، وكذلك كانت شمس خدي تختفي من سماواتي. ص. 51
— لقد اقتنعت ذات يوم ببعض الأفكار، عشت بسببها أشد التجارب قسوة. ص. 59

نسمح لنا هذه الشواهد السياقية الدالة باستنتاج الملاحظات التالية :

(1) إن المنولوج هو القاسم المشترك بين هذه الشواهد، وهو الوتر الاثير والساخن الذي تعزف عليه الشخصيات الرئيسية في القصة، والمرآة الشفافة التي تجلو كوامنها وهواجسها (اكتفين بالاصغاء إلى بعض شجون الراوي والسوسي ولم نر ضرورة لمواصلة الاصغاء إلى شجون الاب. من ص. 67 إلى ص. 71). ومعنى هذا أن الذاكرة تشكل مجالاً حيوياً واسعاً لتحرك الاشخاص وتحرك السياق القصصي، استنباعاً، في اتجاهات متقاطعة ومتداخلة سواء من حيث المكان أو الزمان أو الرؤية، بحيث يفقد السرد خيطيته ويتحول إلى خيوط سردية متناوبة ومتشابكة.

(2) نتيجة لما سبق، فإن الاشخاص مضاعون من الداخل أكثر مما هم مضاعون من الخارج، ونتعرف إليهم سيكولوجياً أكثر مما نتعرف إليهم فيزيقياً. وتبقى فاعلية العين الراهية منحصرة في مسح وتشخيص المشاهد والأشياء، وهيكلّة التذاعيات والمنولوجات. أي أن حركة الذاكرة تتجه صوب الداخل عمودياً، وتنتج حركة العين صوب الخارج أفقياً ونظراً لاكتظاظ الداخل وتوتر إيقاعه، تصبح للذاكرة، هنا، دالة على العين ويطغى المشهد النفسي على المشهد الحسي، وتتحوّل الباصرة إلى بصيرة.

3) إن المعاناة هي القاسم المشترك الثاني الذي تشفُّ عنه الشواهد الآنفة ويُجانس بين الشخصيات الرئيسية في القصة، أو قل هي القاسم المشترك الأكبر الذي تشفُّ عنه المجموعة ويجانس بين نصوصها كأنعكاس لرؤية شقية ومأساوية لما يلتطم به الواقع من تناقضات وإشكالات. ومن ثم يبدو الأشخاص محبطين، قانطين، متوترين وناقمين، يصبون جام ثورتهم الكسيحة والعشوائية على الرؤوس، ويناصبون الواقع العداوة والبغضاء، ويبدو الالفق الذي يتحركون أو يدجلون فيه، أفقاً حالكاً ومسدوداً.

4) إن خدي وبسبة تتداخلان فيما بينهما لتشكلا، عمقياً، المعروفة الأساسية في القصة والمضخة المحركة لها. إنهما حاضرتان باستمرار في السياق، وثاويتان في صلبه، حتى في لحظات صمتها وإضمارهما، وكلاهما يبدو لغزاً محيراً وإشكالاً مضنياً. كلاهما يتحرك في سديم أسطوري غامض ويستعصي على القطاف والمثال. لذلك لا نتخرج من النظر إلى خدي وبسبة كأقنوم واحد في القصة، ولا نشتط في التأويل إذا اعتبرنا خدي رديفاً رمزياً لبسبة، واعتبرنا بسبة رديفاً رمزياً للوطن، وبالتالي اعتبرنا خدي هي المعادل الموضوعي الأصغر للوطن. خصوصاً وأن الذاكرة الإيدولوجية تنبض داخل النص، أحياناً، نبضاً مسموعاً يركي هذا التأويل :

— ولكنني أعرف أن أطفال الكلية في الرباط لا يعرفون خدي تمام المعرفة، إنهم شبان يتسكعون ساعات الفسق حول حدائق الفيلات مع أفكارهم المريضة. يشربون قهوة رديئة في (شاتويريان) ويستطيعون بصبر نادر أن يقنعوك أن النقابة لا جدوى منها. ص. 45

— إنني مريض بسبة كمرض خدي، فهي الملك المتواتر لجميع الأجيال. ص. 47

ومن ثم نعتبر الأقنوم خدي — سبة هو البؤرة المركزية لقصة (اللوز المر)، ونعتبر الوطن هو العمق الدلالي الكنيم للقصة.

وفق الشكل التالي :

خدي — خدي — الوطن — سبة — الراوي — الأب — يوسف — الجنود — الطلبة — نكرات — الشرطة — الحراس — الحاجة — السوسي

وفي القصص السبع (العقاب — الفاتحة — الظهيرة — مجرد قصة — العين والنافذة — الحسيمة — ما العمل) يحتل الراوي، كما سبق، محور النص وقطب دائرته، إن بضمير المتكلم غالباً أو بضمير الغائب نزرأ، وتوظف عناصر النص ومفرداته لنفض مكنون الراوي وتجليه همومه وهواجسه. وهنا نزداد منه اقتراباً وتحسماً، ونسير أغواره الدفينة :

— مرت ساعة. وكان الوقت قد جاوز منتصف الليل بكثير. وضع إصبعه وسط كأس الجمعة المليء ومعه... لا شيء الآن سوى الكأس... غرق في وحدته وتذكر أحياءه. ص. 84 — 85

— وغرق في غيبوبة مكتشفاً طفولته، ثم ضباب، رؤية مشوشة للأشياء. رائحة غبار تملا خياشيمه وحلم مزيف يشبه الحقيقة وألم في المحجرين، وغياب كلي... ص. 92

— فروغت وهاجت أمواجي. ورمت الفكاك فما استطعت. واجتهدت مستجيراً أن أنقذوني. ص 110

— ولم أملك تلك اللحظة سوى أن أبصق. أن أقذف بصقة حقيقية على وجه المدينة. فافعل مثلي إذا شئت. ص. 118

— مالت بي الأرض. كدت أسقط. تراقصت قدماي. ثم بدأت أعذب. حين تملكني التعب، وقفت. أخذت أركض دون جدوى. لأن رائحة الموت تبعني. ص 131

يمثل هذه اللواعج الكظيمة والثقات المحرورة تكاد مجموعة (اللوز المر) تصبح، والتشبيه للكاتب، (مثل مبكى سري، مثل محراب سجلت عليه هموم بشرية بإمعان وحذق). كل ما في الأمر أن الهموم المنفوثة هنا، تبدو ذاتوية ومجهرية إلى حد كبير. صحيح أنها تحيل إلى منظومة من الهموم التاريخية أوسع وأعمق. لكن الصحيح أيضاً أنها تحيل إلى منظومة ذهنية عصابية تتسم بقدر كبير من الشقاوة والقلق، وتنقي، من ثم، زاوية نظر منكسرة وضيقة لمعاناة الواقع وقراءته. إن نصوص (اللوز المر)، على هذا النحو، هتاك دقيق لحجاب الذات والموضوع، ونهش عميق لأورام الداخل والخارج. لكنهما هتاك ونهش غنائيان ومازوشياني ينان عن ذاكرة انفعالية وموتورة أكثر مما ينان عن وعي متأسك ومتبصر. من هنا تطفح المجموعة بالغنائية، والسوداوية، والسخرية الاستفزازية، بل وبالشجب الصراح والتفريع السافر :

— أنظر إلى هؤلاء الناس. أكشف عن أفكارهم وعن عوراتهم بأية طريقة. وإذا اضطرت أن تسليخ أبدانهم وتشرحها، ستجدها مليئة بالبراز ولا شيء آخر. ص. 71

— فهذه أصواتهم وهذا شخيرهم وحزاقهم. ص. 109

— إنهم يتكلمون عن رائحة الطعام الشهى، بهارات ثوم، معدنوس، أجساد نساء مرقدة في الخل منذ عام 67. 131.

ومن هنا أيضاً، تبدو أغلب الشخصيات في القصص القصيرة التسع، وفي مقدمتها

الراوي، على غرار شخصيات (اللوز المر)، منخلعة، محبطة ومهزومة، يطاردها الاختناق أو الاضطهاد أو البؤس أو القتل أو الجنس.

إن شبكة الشخصيات في القصص القصيرة التسع تتكون على النحو التالي : الراوي — فتيات ونساء — مناضلون مهزومون — حراس — جنود — شرطة — تجار — قائد — سجناء — عمال — أطفال — رواد المهوى والبار..

ويمكن أن نميز ضمن هذه الشبكة بين نمطين من الشخصيات : نمط الشخصيات الفاعلة أو الميعة ونمط الشخصيات المفعول بها أو المعاقة. النمط الأول تمثله رموز السلطة : الشرطة — الحراس — الجنود — القائد — التجار. والنمط الثاني تمثله الشخصيات الباقية كرموز اجتماعية متنوعة. وليس ثمة تفاهم أو تعايش بين النمطين. بل ثمة توحس وتوتر يصلان أحياناً إلى درجة عالية من القسوة والدرامية، عبر سلسلة من أعمال العنف والقمع والإرهاب :

— سقط شخص فجأة فعرقل سيرا لموكب. التهمت السياط الجسد فلم يرتعش.
أطلق أنة ضعيفة وفتح عينيه. نزل الحارس من على الحصان وفحص الرجل
بقدميه. ص. 98

— كانت الهرواة تنزل ولا يخلد للنوم، ثم يبتلع الماء ويظن أن الامر خرافة. ولم
يصدق أنهم يمنعون من النوم ولا يمنعون من شرب الماء. ص. 93

— يقول إنهم دقوا أصابعه بالمسامير. جعلوه يأكل الخبز والماء أزيد من
شهر. ص. 115

ويمكن القول بأن أهم الاحداث والوقائع التي ترتطم بها الرموز الاجتماعية في المجموعة، لا تكاد تنفصل عن محاور الهروب والقمع والعنف والحصار. وهذا يجعل زمام الفعل والمبادرة في قبضة رموز السلطة، في حين ينفلت هذا الزمام من قبضة الرموز الاجتماعية الاخرى. وتبدو الرموز الاولى. جراء ذلك، إيجابية وصلبة، في حين تبدو الرموز الثانية سلبية وخائفة، كقطيع من الحملان يحرسه قطيع من الذئاب. ونستثني من هذه الملاحظة قصة (الحسمية)، حيث يصاب الجندي بعدوى الاحباط والانزمام، وينضو قناع السلطة الخادع، ويجار من ضمير ملتاع (خذ، خذ الكلاشكوف... أريد أن أهرب دون رجعة. إنني كما ترى أحرس هنا قبوراً. ص. 126)... ويتبقى للراوي، عبر امتداد المجموعة، حيز واسع للتسكع والتأمل والتدخين ومعاورة الكأس.

ب) آلية القص :

تتوسل آلية القص بجملة من العناصر تُعد، من نحو عام، أغانيم أساسية للخطاب القصصي يختلف أنماطه وأشكاله. ونذكر في مقدمة هذه العناصر، السرد — الوصف —

المنولوج — الحوار. ووفق طريقة توسيط وتوظيف هذه العناصر، والتركيز على أحدها أو بعضها، يتحدد النسق البنيوي لكل خطاب ويتخذ سَمَتَهُ المميز. وتستخدم مجموعة (اللوژ المر) هذه العناصر الأربعة سوية، لكن بنسب مختلفة وغير متكافئة. إذ يُلاحظ أن آلية القص تعتمد اعتماداً أساسياً على عنصرَي المنولوج والوصف وترخي لهما العنوان عبر فسحة النص، في حين يخضع السرد والحوار لدالة وذبذبة العنصرين السابقين، ويتحولان إلى منعكسين شرطين لهما. إن السرد، مثلاً، في المجموعة، يندغم في المنولوج ويغدو تداعياً عقوياً ومتناوِحاً يتحكم فيه الزمن النفسي، أي يتحول إلى سرد ذاتي وغنائي متحرر من سيمتية السرد الموضوعي وخطيته. ومن ثم يتحرك عمودياً ودائرياً أكثر مما يتحرك أفقياً وطولياً. ولا يسترد السرد الموضوعي بعض توازنه إلا في النصوص المكتوبة بضمير الغائب (العقاب — الفاتحة — المسيرة — البكاء)، حيث يتحقق ابتعاد نسبي أو مَنَعٌ عن المشهد الحكائي. ولهذا الملمح، فيما يبدو، علاقة وطيدة باستعمال الضمائر، وعلاقة أوطد بفاعليتي العين والذاكرة، كمجالين مغناطيسيين في المجموعة.

إن ضمير المتكلم أكثر ما يكون لصقاً والتحاماً بمخزون الذاكرة وشجونها، وأكثر الضمائر مرونة وقدرة على البوح والإفاضة واختراق حدود المكان والزمان. ولما كانت الذاكرة هي مضخة المجموعة وشرائنها، كما سلف، كان طبعياً أن يكون منطق التداعي الوجداني والفكري (المنولوج) هو السائد. وكان طبعياً أن يفقد السرد خطيته وسميئته، ويتحول إلى آلية لغوية وحكاية متحررة.

ويبقى الوصف، كفعالية بصرية ومشهدية، هو المجال الواسع الذي ترتع فيه العين وتمارس فيه وظيفتها. لكن الوصف بدوره يبقى محكوماً بهواجس الذاكرة ومشروطاً بتموجات الداخل. فهو امتداد وانعكاس لحركة الشعور، وهو العين الجوانية تصوير برانية.

وبالمثل فإن الحوار يطفو حين يطفو، ليشكل حلقة وصل بين السرد الذاتي والسرد الموضوعي، ول يتيح لحظات صحو مؤقتة للمنولوج السردى، يستعيد فيها النص علاقته الآنية والمباشرة بالخارج. ويبدو الحوار، نتيجة ذلك، مُؤنجات عرضية ضمن التيار العام وعزفاً جماعياً واستثنائياً على الملحن الأساس.

وتتميز قصة واحدة وهي (مجرد قصة) عن بقية النصوص، بكونها تتسم بوتيرة حكاية — مسرحية واضحة.

وهكذا يغدو السرد في المجموعة عرضة لسلسلة من الانتهاكات والخروقات :

1) فمن جهة، هناك المناوبة والمداخلة بين الضمائر المتحدثة أو الراوية (قصة اللوز المر)، حيث يعترى السياق القصصي الذي يهيم عليه الراوي بصوته قطعان، القطع الأول يمثل صوت السوسي وحديثه (من ص. 43 إلى ص. 52). والقطع الثاني يمثل صوت الأب

وحديثه (من ص. 67 إلى ص. 71)، الشيء الذي يؤدي إلى تضمين الحكاية داخل الحكاية، وإحلال الراوي محل الراوي.

(2) ومن جهة ثانية، هناك المناوبة والمداخلة بين الزمنين الماضي والحاضر (قصة اللوز المر وقصة العين والنافذة على نحو خاص)، حيث يتراوح السياق القصصي ذهاباً وإياباً، مدأً وجزراً، بين آن الذاكرة وأمسها، بين سطحها وعمقها. وقد يُبتعث الماضي، أحياناً، ابتعاثاً حياً وطازجاً، فيغدو شبيهاً بالزمن الآتي، أو يغدو ذا نفوذ أقوى من الزمن الآتي (اللوز المر). ومرد ذلك إلى مَوَازن الذاكرة والاستغراق في الزمن النفسي.

(3) ومن جهة ثالثة وأساسية، هناك التدفق المستمر والعزم لشلال المنولوج في شكل تداعيات وتأملات ومشاعر وأحلام، تخلخل باستمرار حركة السرد وتتحكم في مساره عبر جل نصوص المجموعة، إلى المدى الذي يصبح فيه المنولوج هو القاعدة والسرد هو الاستثناء. أو يتجرد السرد من موضوعيته، كما سلف القول ليصير سرداً ذاتياً متحرراً.

(4) ومن جهة رابعة، تقوم الفاعلية الوصفية أو البصرية أحياناً وعبر مقاطع سياقية، بتغليب البعد السانكروني على البعد الدياكروني، وترجيح المكان على الزمان، وذلك بتثبيت المشهد والإلام بتفاصيله وتنوئاته بطريقة شبه فوتوغرافية، كأنه مقصود لذاته أو مستقل بنفسه، مما يؤدي إلى تعطيل مؤقت لحركة السياق السردية. علماً بأن السرد، في الأساس، صيرورة في الزمان والمكان.

مثال / — كانت قد التهمت الساندويش. اتكأت على الجدار. حراس الورشة متحلقون حول النار. النار التي تكوي تضيء. الماء يخب النار. في الظلام رأت الاشباح تدخن. في المدينة عدة ورشات. هنا بلدوزر وشاحنتان وكوخ. رافعة. العمال يدخنون. كوخ وأكياس إسمنت. ص. 120

مما سبق، يتضح نزوع (اللوز المر) إلى خلخلة وتفكيك البنية التقليدية للسرد، لأجل اجتراح صيغة جديدة لآلية القص، تسمح بالدخول في أفق الحداثة القصصية، وتسمح، في الدرجة الأولى، باستيعاب وامتنصاص ما يجر في الدواخل.

خط السرد — تداخل الضمائر — تداخل الأزمنة والامكنة — منولوج — وصف مشهدية — حوار

ولا يقف الوصف في المجموعة عند حدود تثبيت المشاهد فوتوغرافياً، بل يتجاوز ذلك إلى حدود اقتحام المشاهد نقدياً ورسمها، أحياناً، رسماً قانياً وسادياً. ويظهر ذلك بجلاء في تركيز العين في المجموعة على مظاهر التشوه والقذارة والعنف. وهي طريقة في الوصف نجدها سائدة عند قصاصين آخرين (زفراف — الخوري — شكري. على سبيل المثال)، ولها وظيفة دلالية واضحة في النص، فهي وسيلة لتشويه الواقع ونشر غسيله العكر على حبل الكلمات،

كرفض له واحتجاج عليه في آن. ومن ثم لا يمكن أن نعتبر هذا الوصف حيادياً أو موضوعياً، بل هو وصف تقييمي وذاتي، ويتضمن بعداً إيديولوجياً غير مباشر. وترتيباً على ذلك تقوم العين هنا، بوظيفة مزدوجة، فهي من جهة، ترصد الخارج مباشرة وهي من جهة ثانية، ترصد الداخل مداورة:

— أشعل سيجارة ثم دخل الى المرحاض. كان السكارى قد تبولوا على جذران المكان، وبدت المناشف الورقية غاطسة في السائل القدر كحشرات أصيبت بتسمم. ص. 85

— كانت قذارة الرجال المنبعثة من أجسادهم تبعث في الجو وباء غير منظور. ص. 97

— كان الحارس يخلك ظهره على نتوءات ساق الشجرة ويسعل، وربما ينزلق مخاطه بشكل عفوي الى معدته. ص. 103

— فخارت قواي وتهاكت واضعاً رأسي على رقبة الكلب. فتشممني هذا وظنني سكراناً وأخذ يلحس الرغوة التي فاضت من نجوفي. ص. 108.

— طعنته بسكين طعنات متتالية كي أصل إلى القلب. شوهت وجهه وأعضاءه التناسلية ثم جلست بجانبه. أشعلت سيجارة ودفت رمادها في عينيه. ص. 27

— يقول إنهم دقوا أصابعه بالمسامير. جعلوه يأكل الخبز والماء أزيد من شهر. ص. 115

وتخضع اللغة، شأن بقية العناصر، خضوعاً واضحاً لحركتي العين والذاكرة في المجموعة . على إيقاعهما تيمس أو تركض ووفق انشدادهما وامتدادهما تنشُد وتمتد. إنها، من نحو عام، لغة كابوسية، لهاثية وسوداوية، بحكم أجواء الإرهاب والحصار والخوف والإحباط والكتابة التي تسود المجموعة، وبحكم سيادة الزمن النفسي على الزمن القصصي وبالتالي على الزمن اللغوي. ويمكن أن نميز ضمن الآلية اللغوية بين مستويين رئيسين:

المستوى الأول، تسيطر فيه الوظيفة الإيحائية والشعرية للغة، وهو المستوى الأكثر انتشاراً وطفواً في المجموعة، لارتباطه بالعالم الداخلي. ويتجلى عبر مواقف السرد الغنائي الذاتي (المنولوج) بمختلف تجلياته وأساليبه: (جل النصوص، كما ذكرنا، محكية بضمير المتكلم).

المستوى الثاني، تسيطر فيه الوظيفة الإشارية والإخبارية للغة، وهو المستوى الأقل انتشاراً في المجموعة، لارتباطه بالعالم الخارجي. ويتجلى عبر مواقف السرد الموضوعي والوصف والحوار. ويمكن النظر الى هذا المستوى، تأسيساً على ما تواتر من ملاحظات، كمستوى مقنع للأول أو كامتداد له. وكلما كانت اللغة إشارية وإخبارية كلما كانت مقتصدرة ومركزة. وكلما كانت وإيحائية وشعرية كلما كانت متوترة وانسكائية، إلى المدى الذي لا تسلم فيه، أحياناً، من اللغو والحشو.

ج) فضاء الأمكنة:

يحتل المكان أهمية ملموسة في نصوص (اللوز المر) الى حد يكاد يناظر الأهمية الاستراتيجية التي يحتلها الزمان (الزمان النفسي تحديداً). وتظهر هذه الأهمية من خلال حساسية النصوص تجاه بلاغة الأمكنة والأشياء واحتفائها بها وتوظيفها المستمر لها. بناء على ذلك، لا يتحدد المكان كبعد طوبوغرافي فحسب، بل يتقصر بعداً نفسياً أيضاً ويؤدي وظيفة دلالية داخل النص. وتقوم العين في هذا المجال باستثمار مهاراتها وديناميتها في الالتقاط والانتخاب والتنقل. إن العين كروية هي تمسيد للرؤيا، كما أوضحنا، وانعكاس مادي للمكبوت والدفين. ومن ثم يمكن قراءة هموم المجموعة وتحسسها من خلال قراءة وتحسس الأمكنة والأشياء التي تشكل ثيمات أساسية فيها، وطبيعة التعامل والتفاعل معها. ويمكن تقسيم فضاء الأمكنة في المجموعة الى قسمين: فضاء مدني وفضاء طبيعي.

يشمل الفضاء الأول المدينة وأهم رموزها: العمارة — المقهى — الخمارة — الغرفة — الشرفة — النافذة — المرحاض — الأتربة — الشوارع — الميادين — المؤسسات — الميناء — الحديقة ..

ويشمل الفضاء الثاني أهم رموز الطبيعة: البحر — الغابة — الصخور — الأشجار — الشمس ..

ويلاحظ أن الفضاء الأول هو الذي يشغل الحيز الأكبر في المجموعة، وفيه تتراكم وتتناسل حركة الشخص المادية والمعنوية، الآنية والاسترجاعية، وعلى نحو خاص حركة الراوي .

وضمن الفضاء الأول كذلك، يمكن أن نتحول من المشهد الماكروسكوبي الى المشهد الميكروسكوبي. أى إلى تلمس وتحسس مفردات وأشياء صغرى كلما دلفنا الى عمق المكان، وبالتالي الى عمق الزمان :

— أحاطت بي الأشياء العادية دون استثناء. الطاولة والكأس والقنية. المراقع والنافذة المغلقة . فراش وسجائر. الوحدة مع تمثال موسى. ص 65

— أخذ ينتظر ساعة انغلاق الكتينة دون صبر. آلة الفلير رابضة في الزاوية وقد سكن صراخها. النادل يكس البار. أضلع السمك وأعقاب السجائر ومناشف الورق تجمع في علبة كا تون وتوضع في الداخل. ص. 81

ويرين على فضاء الأمكنة بقسميه سكون ثقيل. كتلة صمت مشحونة تحيل الأمكنة والأشياء الى رموز راكدة ، حزينة ومتوجسة. تحيل الخارج الى ما يشبه الأرض اليباب :

— يملأ الفضاء الآن ضباب أصفر ثقيل بلون الكبريت. خلف البناية المغلقة، تقيأت المدينة دخاناً يتعلق بالصخور والنباتات والانسان. ص. — 21

— الآن، كانت الظهيرة ترحف وتلقي بشبكها على أركان المدينة التي غرقت في صمت مطبق. بدت ساحة محطة القطار فارغة تماماً. ص. 110

— .. راقبنا من خلال النافذة جدرانها الصفراء. واهنة معلقة في الصهد. خراب في الخارج وزهو في الداخل. كانت طرقاتها منبوذة، يملؤها طنين الهوام والذباب، خائفة من نفسها. تستمع لأنين تاريخها المكتوم. ص. 113

— صخور حجرية قائمة وسط البحر، وليس بعدها سوى الموت... لاميناء هنا سوى ثلاثة مراكب لاعلام لها. المراكب مهجورة ومستأنسة بالفراغ الكوني. ص. 123

خراب في الخارج وزهو في الداخل، ذلك هو القانون الذي يحكم الزمكان في المجموعة. وتلك هي المعادلة غير المتكافئة التي تتأرجح وتتناوح عبر نصوصها. يغتلي الداخل صخباً ومدأً وجزراً، ويمتطي الخارج كتلة بليدة لانتريم:
الداخل / معاناة — وحدة — كآبة — توق — غليان
الخارج / عطالة — قذارة — حصار — بؤس — قمع

في ظل هذه الانشطارية وهذا المناخ الكابوسي، تفقد المدينة، كرمز رئيس، بهاءها وحنوها، وتتحول الى ما يشبه قلعة كافكا. تتحول الى سجن رهيب مدجج بالإسمنت والجدران والحراس، (المدينة كهف. كهف بعدة طرقات. في كل طريق منحدر. على المنحدر مفارق. على كل مفارق حارس، وخلف كل حارس أعوان. كل عون بجانب باب. ص. 121).

يبد أن الصخب الذي يثور في الداخل والسكون الذي يرين على الخارج، لا يبدو أن كذلك إلا من منظور المجموعة ومن خلال البنية النفسية والفكرية للراوي. وخارج جاذبية النص — الرواي، تبدو الآلية منعكسة وتستعيد المعادلة وضعها الحقيقي. إن الحركة التي تمور في الداخل حركة مُراوِحة في المكان. حركة كتيمة وكظيمة لا تكاد تتجاوز حواف الداخل. وهي دوار الذاكرة وصهيل الوجدان. وبالتالي فهي حركة وهمية وموهة تخفي جليد السكون والركود. وفي مقابل ذلك، فإن السكون الذي يرين على الخارج ليس إلا إسقاطاً ورجماً من الداخل. ليس إلا سكوناً وهمياً وموهاً يخفي جمرة الحركة والتأهب. ومن ثم يغدو الداخل، في العمق، ساكناً. والخارج، في العمق كذلك، متحركاً.

— 6 —

هناك فقرتان في المجموعة، تلخصان بدقة وصدق، المنحى النفسي والفكري العام لنصوصها.

تقول الفقرة الأولى (إنك تنتسب لأرض مخادعة، لا تستطيع منحك سلاماً. ولكي تثق بك هذه الأرض، يجب أن تحاسب تاريخك، أن تنتهي من اختصاره في كلمة. أنت تحترق بأخطائك ولقد انتهت، كما انتهت سجاثرك. فماذا تريد إذن، موتك أم حياتك ؟ ص. 26).

وتقول الفقرة الثانية (حين تملكني التعب، جف لساني، فسقطت كلماتي كقطع معدن دون صدى، تتسرب الواحدة تلو الأخرى من جيب مثقوب. جيب مثقوب ويلزمني وقت كي أشتري فأساً. ص. 132).

تضعنا هاتان الفقرتان في صلب المأزق الایدیولوجی والسیکولوجی الذي انحسرت فيه المجموعة. ولم يكن اعتباطاً، من ثم، أن تختتم جولتها بهذا السؤال السهل الممتنع (ما العمل ؟). لقد كان هذا المأزق، فنياً، هو اللولب المحرك لنصوص المجموعة وهو نقطة قوتها. وكان، فكرياً، هو الفخ المنصوب لها وهو نقطة ضعفها.

إن المجموعة تحيل إلى بنية تاريخية — اجتماعية قائمة، تشكل المنظومة المرجعية الأم لبانوراما العين وبانوراما الذاكرة. لكنها قبل هذا وبعد هذا تحيل إلى بنية ذهنية خاصة، هي مناطق السؤال وبيت القصيد. وقد برهنت المجموعة، نصاً وفصاً، على سكونية هذه البنية، والتباسها، ولا جدليتها. فكان جدل الكتابة مشفوعاً بلا جدل القراءة.

القبر

1 - هذا الصباح

الصباح : رائحة الصباح. الأجراس : أصوات الأجراس. الضوء : ألوان الضوء. العيون : أوجاع العيون. العدس، الماء، الأيدي، الوجوه : الوجوه المستطيلة. الوجوه التي تذهب بعيداً، الوجوه البعيدة أنا المستلقي، أنا أنهض، أحمل رأسي بين يدي، أفنح عيني، أرى، لأرى. صحت هذا الصباح، أنا الذي ينهض، لا ينهض، أنا لا أنهض. أمس قلت وكانت أُمي، وكانت تلك المرأة التي اسمها ما اسم تلك المرأة ؟ قلت هذه المرأة - تلك المرأة التي التقيتها، التقطتها كحجر على الرصيف، كرصيف على البحر، كبحر البحر، وكان اللون أزرق والأجراس التي تطن في أذني وصوت الموج ووجه الرجل. ما اسم الرجل الذي أخبرني ! ماذا أخبرني ؟ قال لي ثم وقف على أعلى صخرة ورمى بنفسه، قلت اتبعه وأرمي بنفسي، لم أتسلق الصخرة لكنني نظرت الى الأسفل ما وجدته في الأسفل ورميت بنفسي. علا رأسي فوق الموج الأبيض. حاولت أن أنظر فسمعت طلقات وكان مركب بعيد ورجال وجوههم تتلون بالأمواج وديناميت، جسدي يرتجف أرقص والماء يرقص، ثم امتلأ البحر بالاسماك. كانت الأسماك حولي وأنا احاول أن أرى، وكان السمك الميت والرائحة. ملح البحر والسمك ووجه صديقي، وجه ذلك الرجل الذي يصرخ ولم أكن أسمع صراخه. كان يقول ولم أكن أقول شيئاً. كنت أعلو لكن لا يرى، كنت أقول الاسماك وهو يركض، كان يركض كأنه يركض. ثم وقف على الصخور ورأيت قدمين عاريتين، وحاولت أن أقرب، لكن الرائحة كانت قوية. ثم حين خرجت من الماء سألتني، ماذا سألتني ؟ سألتني وكنت أرغف من الخوف وكان يلهت ككلب خائف وكنت أهت ككلب خائف، ولم أر الكلب. الكلب الذي هجم وعضني لم أره قبل ان يهجم. الكلب الذي يهجم كان أسود لا كان أبيض وميقعا بالأسود. لا كان رمادياً. كلب رمادي وأنا لم أره. وهو يقف. أنا لم ألاحظ أنه كان يقف أو يركض، أنا لم ألاحظ شيئاً ثم عضني. لم أشعر بالألم شعرت بوجهه. رأيت وجهاً ودما على الاستان وصاح الناس عضه الكلب وبدأوا يركضون باتجاهي. وبدأ الكلب يركض والناس يلحقون الكلب. حجارة وصراخ وغبار. وأنا استند الى الحائط، لم يكن هناك ألم، لكنني لم أركض خلف الكلب كما فعل الجميع، ربما خفت، أنا أخاف من الكلاب، وهي التي لم أعد أذكر اسمها تخاف من الكلب. نحن نغشي، كنا نغشي، وكانت طرقات الجبل ضيقة، وصديقي الى جانبي. صديقي يضحك وينكت وينظر الى تلك الفتاة،

وأنا إلى جانبه ابتسم وأنظر إليها وهي لا تنظر، قلت إنها تحبه، يبدو أنها تحبه، وأنا لم أكن أحبها، لكن ضحكها، كيف كانت ضحكها، كانت جميلة وتلبس تنورة مني جوب قصيرة، وتضحك بصوت مرتفع وتؤشر بيديها الطويلتين عندما مر كلب من بيننا كان كلباً صغيراً وكنت على وشك اعلان خوفي. كنت على وشك الهرب عندما سقطت هي على الأرض وبدأ صوت صدرها يرتفع جلست على الأرض، وضعت يديها على ركبتيها وبدأت تلهت، وصديقي يلحق الكلب والكلب يهرب وأنا إلى جانباها ولم ألحق الكلب انخبت فوقها، لا أعلم ماذا حل بها، انخبت، مددت يدي إلى الامام وبدأ رأسي يسقط، ثم فكرت ان أجلس إلى جانبها وأسأله، ركعت على ركة واحدة، وضعت يداً خلف ظهرها وتركت الأخرى للسؤال، ثم رأيت يديها تلتفتان حول رقبتى كأنها تريد أن تقبلني. انخبت أكثر حتى لامس وجهي شعرها القصير الأسود حين سمعت صوت صديقي فوقنا، تركتها والتفتت إليه، كان أشعث الشعر ويشبه الكلب الخائف. الكلب هرب قال صديقي ثم استدار وهو يمد لها يده. كنت أريد أن أقول لها حين رأيته تنهض، تمسك بيده وتنهض ثم تمشي ونحن نمشي إلى جانبها. أنا عن يمينها وصديقي عن يسارها، وكانت تتأيل كأنها مستسقط على الأرض. وكان صديقي خائف عليها، سألتها اذا كانت تخاف من الكلاب، قالت انبا رأيت كلباً يعض طفلاً. قلت أنا عضني الكلب، لكنها لا تنظر إلي كأنها لا تسمع. قال صديقي إن الكلاب لا تخيف هي تخاف. أنا عضني الكلب قلت له، لكني لا أعرف كيف لم أره وهو يعضني. نظر إلى الفتاة. وضع يده خلف خصرها. الكلب الذي عضني يشبه صديقي. كنت أريد أن أقول لكنني لم أقول شيئاً. وهذا الوجه، وجه تلك المرأة، لا ليست تلك التي سقطت على الأرض، ولكن أين وجهها؟ لماذا عيوني العدس فوق عيوني، كأن حبات العدس تغلق أهدائي، كأنها مسامير. أحاول أن افتح عيوني، والمسامير من أين تأتي المسامير؟ وقطرات الماء. هل يمكن ان يكون صديقي قد أغلق عيوني بالماء؟ ثم الماء لا يؤلم أُمي قالت إن الماء لا يؤلم، وكنت أقف أمامها عارياً وهي تدلق الماء على رأسي وأنا أحاول الهرب والبخار يملأ عيوني فلا أدري، وصوت أبي من خلف الباب وهو يتوعد، وأنا كأنني أريد أن أهرب، إلى أين أهرب؟ الماء لا يؤلم لكنه يؤلم عيوني، أحاول أن أفتحها والا لم يصعد من عيوني إلى سقف الغرفة لكنني لا أرى سقف الغرفة.

صحت باكرًا هذا الصباح وكان فمي رطباً، ابتلعت ريقى ورفعت رأسي، رأسي لا يرتفع، خرجت رائحة الصباح، كان الصباح ابيض ولزجاً، وكان الضوء الذي يتسرب في أهدائي مائلاً إلى السواد، ورائحة الصباح لا تشبه شيئاً، تشبه رائحة بركة محاطة بالأشواك. ما هذا الصباح؟ سألت أُمي لم أسمع أي جواب. يجب أن أذهب إلى العمل يجب أن أشرب القهوة، يجب أن أحلق ذقتي طالت قليلاً، وتلك الفتاة تقول ان ذقتي ترك آثاراً حمراء على خديها. يجب: نبدأ الصباح بفتح عيوننا، عندما نهض من الفراش لا قبل ان نهض نفتح عيوننا ثم نفتح النافذة ونهض. نهض ونفتح النافذة ونشم رائحة الصباح، ويبقى الصباح كأنه

أكوام من التراب والأمطار. قبل أن أذهب الى النافذة يحب أن أذهب الى عيوني، وجاءت الأجراس. قبل أن أفتح عيوني جاءت الأجراس، طنين الأجراس يملأ الغرفة. يملأ البيت، لماذا يقرعون الأجراس؟ هل مات أحد؟ أعرف أن لا أحد سيموت. هكذا قالت أُمِّي، قالت هذه السنة لا موت، هلكنا من الموت! لماذا؟ الموت يستطيع أن ينتظر سنة، سنة واحدة على الأقل قالت أُمِّي الأجراس تقترب، والأصوات تملأ الغرفة. قلت افتح عيوني انفض، أفتح النافذة ثم أذهب الى الكنيسة وأقرأ. الحبل يتدلى من السماء وأنا أتسلقه، ان من يرفع الجرس، أمسك الحبل الطويل وأقرأ ثم أطيّر. الحبل يحملني الى الأعلى وأنا في الأعلى والأصوات وباعة الكعك والحمية وعين السيدة وأصوات المرتلين والشماس منا وهو يركض، يلتفت يمينا وشمالا بربقته الغليظة وأصابع يديه التي تشبه ازميل النجار، يقفز الى الحبل خلفي، أنا معلق في الهواء وهو يمسكه بالحبل، أهبط وهو يعلو في الهواء. أخاف اريد أن أعود الى البيت والشماس يتدلى بالحبل وهو يرقص والشباب يتفرجون. لكني لم أفتح النافذة ولم أشم رائحة الصباح.

صحوت باكراً هذا الصباح. لم أفتح عيوني ورأيت الكلب، لم يكن كلباً، رأيت تلك الفتاة التي نسيت اسمها، لم أسألها عن اسمها، استحييت، كان سطح وليل ونجوم غلأ السماء، قالت إن النجوم جميلة وأنا لم أقل شيئاً. قلت، ماذا قلت؟ قلت لها وكانت رائحة البخور تملأ المكان، وتمتأت وخشب عتيق وزيتون، اشجار الزيتون تتأيل وسط الظلام، الأشجار لا تتأيل ظلها تتأيل. ثمشي ومشيئا، كنت أشعر بخوف في أسناني، لم ترتخف أسناني لكنها كانت خائفة، دخلنا الكنيسة العتيقة، شمعة واحدة مشعلة ولا أحد سوى وجوه القديسين بعيونهم الفارغة التي تنظر ولا ترى. ترى ولا تنظر، لا أعرف. كنت أريد أن أسألها اذا كانت تقبل دعوتي الى السيما، وأفكر: في السيما يطفئون الضوء. ثم تمتد يدي الى يدها ثم الى ركبتيها وستنظر الي وتطلب مني أن اتوقف، أرى عيونها الواسعة وهي تشتط في الظلام. لكني لا أرفع يدي، وهي تبقى الى جانبي، أقبل راحة يدها ولا أنظر الى القيلم. أغمض وأغرق في ظلام يدها. لكننا الآن. الآن ندخل وهناك شمعة صغيرة بيضاء والظلال تتراقص وفستانها الأبيض الملى بجبات الكرز الخمرية يتأيل بجسدها وهي الى جانبي. أمسكت يدها بدون ان أقول شيئاً وهي لم تتكلم. هي أيضاً كانت تشدني. وقفنا خلف عمود سميك وكان صوت لهاثنا، اقتربت منها وأمسكت بالعمود وسقطنا على الأرض برفق. الشمعة وسط وعاء مليء بالزول وتتحرق ببطء أمام الصورة. أخذت الشمعة في يدي واقتربت منها. اطفئي الشمعة قالت، اقتربت بالشمعة، كانت تجلس وتضم ركبتيها الى صدرها ورأيت وجهها. كان وجهها كأنه يشتعل بالضوء. اقتربت الشمعة من شعرها الكستنائي الطويل، تقلص وجهها، دورت شفيتها، ابعدت الشمعة وأزالتها الى الأرض. انحنى فوق الشمعة، الضوء يختفي، كنت راکعاً الى جانبها وهي راکعة، اعتقد أنها كانت راکعة، وكانت رائحة الخشب المترج بالبخور وأصوات بعيدة وأنا خائف كنت خائفاً كنت برداناً، فكرت أنني بحاجة الى حزام صوفي، فكرت أنها أيضاً

تشعر بالبرد، اقتربت وكانت تقول لا، لماذا تقول المرأة لا ؟ ولماذا اقترب حين تقول لا ؟ كانت تقول لا وأشياء أخرى لم أسمعها جيداً، وكان الهواء ثقيلاً فوقنا، ثقيل وبارد ولا يتحرك، ثوبها تحت يدي، يدي على وجهها وجهها في صدري. ثم انتفضت الى الوراء، كنت أريد أن أنتفض لكنها سبقتي، وصمنا أصواتاً، حاولت أن أنهض، لكنها تشدني من يدي إلى الأسفل، ثم قالت لا أحد الخشب العتيق يتشقق قلت لها.

نهضت، نفضت الغبار عن فستانها. كنت أريد أن أبدأ من جديد، لكنها نهضت، أخذت الشمعة وذهبت الى الأيقونة، وهي بقيت واقفة الى جانب العمود تنتظري. وصلت الى الأيقونة، ورممت إشارة الصليب، اشعلت الشمعة فرأيت وجهي في عيون الأيقونة. خرجت وانتظرتها على باب الكنيسة قالت إنها ستبني، وانتظرتُ لكنها لم تخرج. أين هي ؟ قلت أدخل لأرى، لكنني انتظرت. أنا أقف أمام الباب وألح الظلال. كانت ظلالهم طويلة، يمشون أو يجلسون على الأرض، وأنا انتظرها وهي لا تخرج، ربما تصلي، دخلت لم أجد أحداً. الشمعة في مكانها، والكاهن يقف أمام باب الهيكل، حيائي برأسه وأكمل غمته.

خرجت من الكنيسة ومشيت باتجاه الساحة حيث الظلال. رأيت رجلاً سألني، ماذا سألني ؟ لا أنا الذي سأل وسألته عنها. وقفت وحيداً حين سمعت ضحكها وكانت تجلس معهم على زاوية السطح وحولها شباب وفتيات والكاهن يتكئ على عمود ويستمتع بهم. سألها اذا كانت تسمع وسمعت أصوات تراتيل بعيدة قادمة من الكنيسة، ورأيت كلباً، كان الكلب أسود، الكلب يقترب، هي تضع يدها على رأسه، الكلب ينحني أمامها مستسلماً وراعياً في المزيد. قلت لهم إنني أخاف من الكلب، قلت لهم إن الكلب عض تلك الفتاة التي سقطت على الأرض وإن صديقي لحقه. أخبرتهم وكانوا كأنهم لا يسمعون. لماذا لا تسمعون الى قصة الكلب ؟

أذكر أنني حين ركعت قبلت المروة، وأذكر أنها قالت لي لم تعد تستطيع، ولم أفهم كنت منحنيًا، كانت عيوني نصف مفتوحة وهي تقول ولم أفهم ماذا يعني أنها لم تعد تستطيع. وها أنا أقف خارج الباب وأنتظرها وهي لا تأتي. لماذا تقف هكذا طويلاً أمام الشمعة، أعود فأراها تمسك بالشمعة البيضاء وتغرسها في الرمل وتتمتم. انتظر وهي لا تخرج ثم أذهب وأقول لهم انني اريد ان أنام. وأنا نائم، أنا في سريرى والغطاء فوق رأسي اتقلب فأسمع صوت أمي، أنا لا أريد أمي، أريد تلك المرأة التي نسيت اسمها. كيف انسى اسمها ؟ وهي، هل نسيت اسمي ؟ لا أذكر أنني قلت لها ما هو اسمي، لكنها عرفني وكانت تناديني باسمي، ولكني الآن، الآن فقط لا أذكر فلأفتح عيوني، عندما افتح عيوني سأذكر اسمها ولا بد وأن أقول لها.

ولكن لماذا هذه الأصوات ؟ أنا قلت لأمي انني لا أريد أصواتاً في الصباح، لا لم أقل هذا، خفت أن ترعل فلترعل. وماذا يعني اذا زعلت ؟ لكنني لم أقل لها شيئاً، قلت لها فقط إن عيوني تؤلني، منذ عشرين سنة وعيوني تؤلني، وأنا أقول لها إن عيوني تؤلني. أنا

متأكد أنها لم تعد تسمع ما أقوله لها. عندما أبدأ يعيوني أرى وجهها وهو يستدير كأنها لا تريد أن تسمع، والآن أريد أن أقول لها الشيء نفسه وهي لا تسمعني، كيف تسمعني، كيف تسمعني، كيف تسمعني وسط هذا الضجيج. من أين يجلبون كل هذا الضجيج في الصباح، لماذا يصرخون ويتهايمسون ويدخلون ويخرجون. وأنا معهم، أقول لهم لكنني لا أقول.

لو وافقت هي، جاءت في الصباح وكنت في البيت وحيداً، وعندما عرفت أنني وحدي بدأ صوتها يرتجف. هذا يعني أنها موافقة، وإن كنت موافقاً، لكن الحقيقة، أين هي الحقيقة، جلست بهدوء في الصالون، وضعت قدماً فوق قدم، وأنزلت التنورة حتى لا أرى ثنية الركبة، كنت أفضل ان أحلق ذقتي قبل أن تأتي، لكنها أتت. لم أعرف ماذا أقول لها، تكلمنا عن الصحة والطقس وسألناها إذا كانت تشرب قهوة.

— أنا اعددها، قالت.

— لا أنا.

ذهبت، أعددت القهوة وعدت بها الى الصالون، وكانت ما تزال جالسة، جلست الى جانبها، فبدأ جسدها وكأنه يرتعش. وأنا أريد، كنت أريد، لكنني لا أعرف، الحقيقة انني لم أكن أريد شيئاً وهي كذلك. وإلا لنما على الكنايه في الصالون، لكنها بقيت جالسة وبقيت جالساً. ثم ذهبت، وبعد أن ذهبت قلت عيب، كانت ترتجف، هذا يعني أنها تريد، وأنا أريد، لماذا تركتها تذهب. أعتقد أنني خفت فذقتي كانت طويلة قليلاً، ورائحة القهوة ادخلت النعاس في عيوني وعيوني تؤلّني.

لماذا لا يضيئون الضوء ؟

أضيئوا الضوء على الأقل، أردت أن أصرخ بهم، لماذا لا يسمعون، أردت أن انهض من الفراش، لكنني لا افتح عيوني. وهذا العدس، اسم رائحة العدس المسلوقة، وهم يخلطونه بالبصل، ورائحت النار، البصل يخترق أوقفوا النار وتعالوا لنأكل. العدس جاهز ولكنهم لا يريدون. أنا جائع، قلت انني جائع وأغمضت عيوني، رموشي تكاد تنزلق الى داخل المحجرين، أرى الدوائر، دوائر سوداء، تنحل في اللون الأبيض. وسط الدائرة أبيض لكنها سوداء، ثم انكسرت الدائرة الى نصفين، ورأيت الباب، هذا هو الباب فلأخرج. خرجت، كان الباب مفتوحاً، وبدلاً من أجد نفسي في الطريق أو في الحمام، وجدت أمامي باباً جديداً. وجدت الأبواب، كل الأبواب مفتوحة وأنا أركض، لا أحد يستطيع اللحاق بي حين أركض، ولم يلحق بي أحد. هم يعلمون أنني اسرع من الجميع لذلك لا يجرؤون، لذلك أركض وحدي والأبواب مفتوحة، جميع الأبواب مفتوحة.

هذه المرة، هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي أريد أن أقول لكم أن تركضوا ورأي. هذه هي المرة الوحيدة التي أرى فيها الأبواب مفتوحة وأقول لكم اركضوا فتركضوا وحيداً ولا تركضون

معي. حتى تلك المرأة. ما اسم تلك المرأة ؟ تلك التي قالت انها ستأتي معي الى آخر الدنيا،
والآن أول الدنيا، أنا لم أصدقها حين قالت، فهي تخاف لا توجد امرأة لا تخاف من آخر
الدنيا. والرجال أيضاً يخافون. وأنا أخاف. أنا خائف وهذه أول الدنيا.

في البداية، أو حين يبدأون أو حين نبدأ أو.. في البداية تفتح الأبواب ويتركونك
تدخل، وأنت تدخل تكون في البداية والزمن معك، لا تتردد لأن الزمن معك، هم يغلقون
الأبواب خلفك، وأنا أعرف، أعرف أنهم سيغلقونها لكنني أدخل، حتى لو عرفت فإن هذا لن
يغير شيئاً، ادخل.

لا أعرف عن ماذا أحكي، لا أحد يستمع إليّ، لا أحد، اذن لا أحكي، لكنني أرى
الأبواب المفتوحة. الحقيني صرحت لك أن تلحقيني، وأنت تقفين. أنا لا أقصد هذه، أقصد
امرأة أخرى. ولكن أقبل وهي لا تقبل أنا مستعد أن أوافق على كل شيء ولكن المرأة الأخرى
تشبه المرأة التي حدثتكم عنها، انها تشبهها اختي تشبه أمي، وأمي تشبه أمه، وأمي تشبه
أمها، وأنا اشبه الجميع وأركض.

والأجراس ؟ من أين الأجراس ؟ لماذا ترقعون ؟ وهذا الوجه، لماذا ينحني هذا الرجل
فوقي، رائحة فمه، ما هذه الرائحة التي تخرج من أسنانه ؟ يريد أن يقبلني. أنا لا أحب أن
يقبلني هذا الرجل، أخاف أن يعضني، أخاف من الكلب عضني في فخذي، ووضعوا الابر
في بطني وانتهينا.

مشاهدات

الغلال

المكان : شاطئ البحر.

الزمان : بيروت.

الأبطال : لا يوجد.

ولكن هناك رجل واحد يدعى عادل. رجل في الثلاثين، بعض الشيب الذي يتسلل
الى الرأس، عيناه زائغتان كأنهما لا تريان حين تنظران، أو كأنهما لا تنظران. عادل سوف
يذهب الى المقهى الذي على شاطئ البحر كي يرى الذي سيحدث. الحقيقة. أنا لم أرسله
الى هناك. ركض في الصباح وقال انه ذاهب الى المقهى لانه على موعد مع سحر. قلت له
انتي قد أتبعه الى هناك، وتبعته. هو الآن يعتقد أنني ارسلته الى هناك ولم أتبعه، لكنني تبعته
ولم يرني، عندما وصلت كان المقهى قد انتهى وعادل يجلس في غرفته الصغيرة وحيداً. ينظر
الى الحيطان فلا يرى شيئاً × سحر قالت له انها لا ترى في عينيه غير الفشل الكامل، وأنها
تحبه من أجل عينيه لأنهما نصف مغمضتين. عادل لم يصدقها، قال لها انها لا تحبه وذهب

الى المقهى دون أن ينتظرها. وصل. كانت الشمس تلتصع على صفحة البحر ورائحة الملح المزوج بالأعشاب ورجال يجلسون حول طاولات خشبية، وهو يمشي بين الكراسي والطاولات. توقف أمام طاولة، سلم على الرجل الجالس، وجلس الى جانبه، يذكر أنه يعرفه لكنه لا يذكر الاسم. رحب الرجل بعادل ودعاه الى شرب فنجان قهوة. جلسا يختسيان القهوة المرة بصمت. الرجل يبعث دخان سيجارته في مواجهة البحر ولا يتكلم، وعادل لا يتكلم. والأصوات تضيق في صوت البحر. كأن الناس الذين يجلسون في ذلك المقهى لا يتكلمون. عادل ينظر الى البحر وسحر لا تريد أن تأتي، وهو يحاول أن يتكلم كي ينسى أنها قالت له عن سأمها من الفشل..

— أنا مسافرة. أنت لا تقدر أن تسافر، أنت مربوط الى الموت، أنا أريد أن أذهب، أنا لا علاقة لي وهو يحاول أن يقول لها إنها تكذب، وأنه يخصها كما يخصه.

— ماذا يعني لا علاقة لك ؟

— أنا لا علاقة لي بك أو بعيونك، عيونك تزوغ، عيونك تضيق، وأنا لا أريد، لا أستطيع أن أعمل وهو أيضاً لا يقدر أن يعمل، لكن ماذا يقول لها، لن يتزوجها، ليس لانه لا يحبها، لكنه لن يتزوجها، الزواج مستحيل، وهي أيضاً، هي تقول أنها لا تريد الزواج.

— أنا لا أحب أن اتزوج، وعلى كل حال فأنا لا أحبك.

وأنا لا احبها، أنا لا أحب أحداً. يسأل عادل الرجل الذي يجلس أمامه عن النساء. ينظر الرجل الى البحر ويشير بيده، يرفع اصبعه ويشير، وأصوات الدنياميت، وزورق ملئي برجال عراة، الزورق يهتز والموج يعلو، الرجل ينظر وعادل الى جانبه ينظر. وضع عادل علبة المارلبورو الحمراء على الطاولة، ولع سيجارة جديدة وسأل الرجل اذا كان ينتظر أحداً. طبعاً لا أجاب الرجل. وافهمه أنه لا ينتظر ولا يريد أن ينتظر، وأنه بعد هذا العمر الطويل ثم بعد يستطيع أن يضع وقته في الانتظار، لذلك يأتي الى المقهى ويتفرج على البحر.

— الحق معك، قال عادل.

الرجل يلتفت الى عادل ويسأله نفس السؤال، اراد عادل أن يجاب كما جاب الرجل، لكنه لم يجاب، لم يكن يملك وقت الجواب، رأى الزورق ينقلب، ثم رأى رجلاً عارياً يسبح باتجاه الصخور، وقف الرجل العاري على صخرة وبدأ يصرخ ويؤشر بيديه. ولم يكن هناك أي صوت. التفت عادل الى الرجل فراه، وكأنه لا يهتم بمشهد انقلاب الزورق، اراد أن يقول له حين رأى شيئاً غريباً على وجه الرجل، ليس وجهه بالضبط، بل خده وفكه، كأن ثمة ارتخافة غريبة تشبه صوتاً لا يستطيع الخروج من الحلق، التفت الى حيث ينظر الرجل وكان الوقت قد فات، لم ير شيئاً، سمع طلقة رصاص، ورأى رجلاً شاهراً مسدسه يقف قرب طاولته، اعتقد أنه هو المقصود، وشعر بالبكاء، أراد أن ينهض، ثم رأى الرجل الذي يحمل المسدس ينحني على الطاولة كأنه يتفحصها، ويضع مسدسه في حزامه الجلدي ويمضي بهدوء. جميع الناس

الذين كانوا ينظرون الى البحر أو يلعبون طاولة الزهر توقفوا عن النظر واللعب، وهم الآن يخمون بعيونهم حول الطاولة. عادل ينظر اليهم مستطلعاً، وهم ينظرون اليه ولا يردون على الأسئلة المرسمة في عينيه.

نظر عادل الى حيث ينظرون فرأى بقع الدم الحمراء التي تشبه علبه المارلبورو، ورأى يد الرجل الممدودة على الطاولة ورأسه المنحني فوقها، وبقعة حمراء في الرأس. التفت الى الناس كي يسأل، لكنهم كانوا يغادرون، يلمون أغراضهم ويغادرون المقهى بهدوء وظلالهم الطويلة تمتد على الطاولات.

عادل يقف، يفكر أن عليه أن يغادر المكان بسرعة، يشعر بحاجة ماسة الى التدخين، يبحث عن علبه على الطاولة، لا يجدها، ينحني تحت الطاولة، ويفتش، لا يجد العلبه، يضع يديه في جيوبه ويفتش. أين العلبه؟ يجلس على الكرسي ويفحص الرجل الذي يجلس أمامه، عين نصف مغمضة والعين الثانية تفرق في اليد الممدودة العلبه تحت كوعه. يفكر عادل في افضل طريقة يأخذ بها العلبه ويمضي. أنا لا علاقة لي، هم قتلوه. هذا المسدس المصوب الى رأسي قتله، يجب أن آخذ العلبه وأمضي قبل أن يأتي البوليس ويبدأ التحقيق الذي لا ينتهي، لن يأتي أحد، ولن يحقق أحد، سوف يضيعون لنا وقتنا إذا أتوا. أريد أن أعود الى البيت وأتلفن لسحر وأقول لها انه يجب أن أراها، وسترفض في البداية كما ترفض دائماً. هي قررت أن لقاءنا لا جدوى منها ولن تقود الى نتيجة. وأنا وافقت. ما معنى النتيجة. الى أية نتيجة ستقود لقاءات مليئة بالسأم، تجلس أمامي، هي تنظر الى العابرين وأنا أنظر الى العابرين. نتبادل بعض الكلمات العامة ثم لا أعود اعرف ماذا أقول لها. عن الجنس لا طعم له، هي قالت إن الجنس لا طعم له، وأنا وافقتها والآن سأطلب منها أن نلتقي وأكرر موافقاتي التي بلا نهاية. ثم نفرق، وتقرر هي أن لا نلتقي من جديد.

انحنى عادل فوق الرجل، مد يده الى العلبه، لا أحد ينظر، لم يعد المشهد يهم احداً، حاول سحبها، الذراع ثقيل فوق علبه الدخان، يجب أن يرفع الذراع الى الأعلى قليلاً ثم يسحب العلبه. رفع الذراع يعني تغيير وضع الجثة عند حدوث الوفاة. الجثة سيتغير وضعها على أية حال. مجرد رصاصة دخلت الجمجمة وحدثت الوفاة. ثم ماذا. بعد دفن الجثة فكل شيء سيتغير، انهيارات ورماد وأشياء أخرى لا لزوم للتفكير بها حتى لا يبدأ الناس في البكاء. فالبكاء صار مقرفاً، هكذا قالت سحر، وأنا وافقتها، مشهد رجل يبكي أو امرأة تولول لا يثير غير القرف. من أين يجلبون هذه الكمية من الدموع؟ خاصة وأن علي، وهذا هو اسم ابن الفقيد، رجل ضخمة الجثة عريض المنكبين يقف بهدوء ووقار ويتقبل التعازي، وحين بدأ الشيخ يتكلم عن الأعراض التي تحدثت للجثة بعد دفنها، انهار عن الكرسي وبدأ يبكي كأنه امرأة، والشيخ ينظر الى دموعه ويشعر بأهمية كلامه، ويتابع مركزاً على انفجار البطن الذي يحدث

بعد الوفاة بثلاثة أيام، وعلى الدود وتختر الجسد وتعفن الكفن. والسيد علي يتابع بكاءه، يهز كتفيه وينتظر كلام الشيخ كأنه لا يريد أن يتوقف، وسحر تنظر الى علي بعينين مليئتين بالاشمئزاز. وحين خرجنا، بعد أن قمنا بواجب العزاء، قالت لي إن البكاء شيء مقرف ووافقتها وقلت أكثر، قلت إن الحزن أيضاً هز شيء مقرف. وأنها الانسان أو الحيوان الحقيقي هو الذي لا يحزن ولا يفكر ولا يتذكر. ووافقتني على الرغم من أنها لا تتوقف عن رواية ذكرياتها عن موت أمها بسرطان الدم، وكيف بكت. وكيف لاحظت أن أباهما كان مهتماً منذ اللحظة الأولى التي عرف فيها بمرض الأم بتدبير عروس يتزوجها، وأنه حين تزوج قال لسحر إنه يبحث عن السترة.

المهم أنها وافقت وأن تغيير وضع الجنة لا معنى له طالما أن الجنة نفسها سوف تتغير. مد عادل يده وحاول سحب العلبة دون أن يزعج الذراع، فرأى كلباً مرقطاً يحوم حول طاولته، لمح لها، فشعر بخوف كالقشعريرة. عادل لا يخاف من الكلاب، لكن جلده تتمل دفعة واحدة، وكانت علبة المارلبورو مطعوجة تحت الذراع. مد يده اليسرى الى الذراع، رفعه قليلاً الى الأعلى سحب العلبة بسرعة وترك الذراع يسقط على الطاولة. وضع العلبة في جيبه وهرب خارجاً من المقهى دون أن يلتفت الى الوراق. رأى على مدخل المقهى رجال الاسعاف بشياهم البيضاء يركضون باتجاه الطاولة.

أكمل عادل سيوه، وصل الى كورنيش المنارة، وبدأ يتمشى. قرر أن يتمشى قليلاً قبل أن يعود الى بيته أخذ العلبة من جيبه فتحها بصعوبة ولع سيجارة مطعوجة وبدأ يمشي. توقف عند بائع بيوة، اشترى تنكة مثلجة، فتحها، وضعها على فمه وبدأ يمتص القطرات الصفراء التي يمتزج طعمها بعم التنك.

وقف على الشاطئ ولاحظ أن الكورنيش فارغ على غير عادته، لم يشعر بأي خوف. لماذا أخاف؟ أنا لا أخاف. نظر الى البحر فرأى رجال الزورق المنقلب وقد أعادوه الى وضعه الطبيعي، ولاحظ حركات أحسادهم فخمن أنهم يغنون. رفع يده وأوقف سيارة تاكسي وطلب من السائق أن يوصله الى بيت سحر.

الخفاجر

عادل يقرر.

قرر عادل أن السفر هو الحل الوحيد.

— لا يوجد حلول أخرى، قال لي، لكن السفر أفضل. البحث عن الثروة.

— إلى أين أسافر، سألني عادل.

من الطبيعي أن أقترح عليه أوروبا وفرنسا بالذات.

— أوروبا. لا، لم أعد أرى أي شيء يجذبني، هم يجذبون البناء، أما نحن فانتهت

— أمريكا قلت له.

— لا، أمريكا بعيدة. أفضل الخليج.

الخليج العربي أو الخليج الفارسي أو لا أعرف ماذا سيسمونه بعد عشر سنوات. أنظر الى حرف الجيم الى الدائرة التي في آخره ج يجب أن تبدأ الأبجدية بالجيم. بالدائرة التي تشبه امرأة مستلقية على الرمال الحارة. والرجل كالنقطة في وسطها. أو تبدأ الأبجدية بالنقطة؟ لان العالم بدأ بالرجل ويجب أن ينتهي به. ويكون الرجل كالصفر الضائع وسط الدائرة.

— أنت تمزح يا استاذ عادل.

— أنا لست استاذاً ولا أمزح. أنا النقطة وأريد أن أذهب الى الثروة.

كان هذا الحوار هو آخر حواراتنا، وأعتقد أنه ذهب الى هناك. فأنا أعتقد أن النفط أفضل من الثمر. صنع العرب من الثمر الهاً وعندما جاعوا أكلوه. أما النفط فأنت لا تستطيع أن تأكل النفط، تعبه وتبيعه فتندفق الثروة. اعتقدت أنه ذهب الى الثروة، لكنه لم يذهب. غادرتني عادل ومشى في الشارع، توقف أمام بائع عصير الجزر، اشرب كباية جزر قبل أن أذهب واشترى بنظولاً. وقف، كان الدكان ضيقاً، رجال يقفون حول الآلة الكهربائية الصغيرة التي يقف خلفها الرجل بمسك الجزرة بيده ويضعها ببطء، ثم يمسك بالثانية، والعصير البرتقالي يتدفق وهو يسكب في الأكواب والناس يشربون، وعادل ينتظر دوره. ثم لمحها، كانت تنزل من اول الشارع وهي تلبس بنظولها الأزرق وقميصها الأبيض ومعطفها الأسود وتمشي بهدوء. أشار لها بيده، تقدمت منه. انها ليست سحر، لكنه يعرفها. دعاها الى شرب كباية عصير، شربا بسرعة ومشى الى جانبها، قال لها إنه ذاهب الى شارع الحمرا ليشتري بنظولاً، مشى الى جانبه وكانت تضع يدها في جيب معطفها سألته عن الأحوال وكانت تضحك، اقتربت منه أو أعتقد أنها اقتربت منه، أمسكها من ذراعها وهما يقطعان الشارع، ثم مد يده الى جيب معطفها، تغلغل يده بين اصابعها، وأمسك يداً صغيرة ودافئة. وكانت تنظر اليه وتبتسم. مشيا طويلاً والمطر ينهمر. دعاها الى شرب فنجان قهوة، قالت إنها تفضل المشي، يده في يدها وهو يلتفت اليها ويحاول أن يتذكر اسمها، ثم لا يعلم من أين جاءت المرأة وقال لها بحياء وصوت يتعلم انه يتذكر كل شيء، لكنه لا يذكر اسمها.

— ماذا تذكر، سأله.

— الحقيقة، أنا لا أذكر شيئاً، لكنني أعرفك، اعرف كل شيء.

— ولو ياعادل، تمشي معي وتمسك يدي ولا تذكر اسمي أو أي شيء عني.

— أنا أتذكر، في العادة أتذكر، لكن الآن نسيت الاسم فقط

سحبت يدها.

— هذه يد وليست شجرة.

قال لها، أخبرها قصة العسكري، أنا مثل العسكري الذي يسقط. استندت الفتاة الى الحائط وسط حبات المطر الخفيفة واستمعت اليه.

— أنا مثل العسكري الذي سقط على المنحدر.

كانت مجموعة من العساكر تقطع الجبل، مشوا أياماً وليالي لا تنتهي، وسط البرد ووسط الشوك ووسط الثلج، لكن الجندي المسكين ولنقل ان اسمه عادل زحطت قدمه. كان عادل ثعباناً، ورثل العساكر يمشي على حافة منحدر، زحطت رجل عادل العسكري، حاول أن يتمسك بشيء حتى لا يسقط في قعر الوادي ويموت، لكن لا يوجد شيء في المنحدر، وعادل يتدحرج بعنف. والعساكر فوق ينظرون اليه بعيون مليئة بالتعب والشفقة. ثم وجد نفسه وقد تعلق ببلانة، تمسك جيداً بكومة الشوك وبدأ يصرخ، كان يعتقد أنه يصرخ، لكن صوته خرج خافتاً وبطيئاً، ولم يسمع العساكر شيئاً، أنا مثله ومثله كان يجب هل تعرفين القصة. أنت لا تعرفين شيئاً. تقول القصة ان الضابط الشجاع، يجب أن يكون الضابط شجاعاً في القصة على الأقل، فكر طويلاً في الأمر، أي فكر بسرعة وقرر أنه لا يستطيع انقاذ العسكري المتعلق بالأشواك في وسط المنحدر، فقرر أن الطريقة الوحيدة لانقاذه من هذا العذاب هي أن يطلق عليه النار. أخذ بندقيته، رأى عادل البندقية المضوبة اليه، اصابه رعب شديد ولم يفهم، وسمع دويًا ومات. لكن باستي هذا الضابط لم يكن شجاعاً فقط. كان شجاعاً وعكروتا، فلم يفعل كما يفعل الضباط في القصص، ترك العسكري المسكين معلقاً بالأشواك ومشي، قال إنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً من أجله، وأنه سيموت على أية حال، فلماذا إضاعة رصاصة ؟ تركه ومشي. أنا مثله، مثل العسكري، ولكن انت لماذا تسحبين يدك ؟

— أنت تضحك علي، قالت الفتاة التي تلبس بنطلوناً أزرق، لا تذكر اسمي وتخبرني القصص.

— أنا لا أضحك. لا والله لا أضحك، أنا اقول الحقيقة.

— حقيقة وكذب.

— طيب، لم تسألني لماذا لم يعرض الضابط. وهذه قصة ثانية. هل أخبرك قصة الضابط ؟

التفتت الفتاة الى عادل وبدأت تتراجع الى الوراء.

— أنت تضحك علي، سوف تخبرني القصص من هنا وحتى أصل معك الى الفراش

— لا والله، أنا أمشي في الشارع، أنا اريد شراء بنطلون، ولكن مع هذا سأخبرك قصة

الضابط.

بدأت الفتاة تستدير، ثم ركضت كأنها تهرب من رجل يلاحقها، عادل يلحق بها وهي

تركض. عادل يلهت وهي تلهت. وصل إلى جانبها.

— خلص، قالت، ماذا تريد ؟

— اسمك، قولي لي اسمك.

— لا.

— طيب، أنا سأخبرك شيئاً.

— أخبر. أنا مستعجلة.

— أنا أعرف الى أين تركضين، انت ذاهبة الى الضابط، ولكن لو سمعت القصة كنت

عرفت ان الضابط فرط، وضعه ألن من العسكري.

ركضت وعادل لم يتبعها. تذكر عادل انه في الاساس ذاهب كي يشتري بنطلوناً، وأنه لم يكن هناك لزوم لاجبار هذه الفتاة المسكينة بقصة العسكري، فلا هو عسكري ولا هي تعرف الضابط، والقصة مفبركة من الاساس، لان العسكري لم يسقط، الذي سقط كان رجلاً آخر، ولأن الضابط لم يتردد، هو الذي دفش الرجل ثم قوصه قبل أن يتمسك بالشوك.

تابع عادل سيره وحيداً. المطر يشتد والسيارات تتوقف مشلولة أمام انهار الماء، أصوات الزمامير تعلو، توقف عادل تحت شرفة يتقي المطر، المطر لا يتوقف، تابع سيره راكضاً ووضع يديه على رأسه، لكن اصوات الزمامير كانت تنخر أذنيه، وصل الى أمام دكان لبيع الالبسة الجاهزة، دخل، فتح الباب الزجاجي ودخل. كان المحل هادئاً والبنطلونات معلقة ومتدلية كأنها مربوطة بحبال، ولم يجد البائع، وقف يتفرج على أنواع الموديلات المختلفة عندما ربت يد على كتفيه.

— أهلاً وسهلاً.

— بنطلون شتوي، قال عادل.

— تكرم عينك.

دخل الرجل بين أكوام البنطلونات المعلقة، ثم عاد يعمل بنطلونا أخضر.

— لا، اريده أسود.

أخذ الرجل ماسورة وضعها على خصر عادل. دخل من جديد وعاد ببنطلون أسود.

— تفضل.

بدأ عادل يخلع بنطلونه الملوث المياه كي يقيس هذ البنطلون الجديد المكوي بعناية. البائع ينظر الى عادل وهو يفك أزرار بنطلونه وعادل يصفر. البنطلون ينحني قليلاً على الركبتين. عادل ينحني على حذائه يخلعه، البائع يتقدم نحوه ويناوله البنطلون الجديد. يلبس عادل البنطلون الجديد. البائع يدلّه على مرآة في طرف الدكان. عادل والبائع يتبعه. البائع ينحني بين الفخذين ويشير الى امكانية اصلاح البنطلون لانه واسع قليلاً عند الخصر.

— لا مناسب، أنا أفضله هكذا.

البائع لا ينهض، ما يزال راکعاً على الأرض، وأنا ادور حول المرأة وأراه بوجهه النحيل وقامته الرفيعة وأصابع يديه الطويلة.

نهض البائع، لف البنطلون، دفعت الثمن وحاولت أن أخرج، لكن المطر وكنت جائعاً، سألته عن دكان قريب استطيع أن أشتري منه علبه لبن، دلني على الدكان الذي الى جانب دكانه وقال لي انني استطيع ان اشرب عنده حتى يتوقف المطر. سألته اذا كان جائعاً، قال لا. ذهبت وعدت بعلبة لبن كبيرة وشلمون، قدم لي كرسيًا، جلست، شكرته وبدأت أشرب، البائع ينظر الى علبه اللبن وإلى وأنا اشترت، اعتقدت انه جائع مثلي، سحبت الشلمون كي أقدم له العلبه لعله يريد ان يشرب قليلاً. تساقط اللبن من طرف الشلمون على فخذي، تمسحته بكفي، قال انه يستطيع أن ينظفها، شكرته وقلت له انني سأبعث البنطلون الى الكواي، أكملت شرب اللبن بعد أن وقفت لانظر الى المطر المنهمر من خلال الزجاج الى السيارات المرمية وسط الشارع، اقترب الرجل مني شعرت انه يضع يده على كتفي، التفت، رأيته ينظر الى المطر.

— المطر شديد، قلت.

— بيروت، هذه هي بيروت.

لكن الرجل كان يقترب، وعادل يبتعد، عادل يقترب من الزجاج، عادل لا يفتح الباب ويخرج لان عليه ان يأخذ معطفه وبنطلونه الجديد. اندفع عادل صوب البنطلونات المعلقة، البائع يتبعه، عادل لا يقول شيئاً والبائع صامت، رأسه بين البنطلونات لكنه لا يرى رأس البائع، وشعر عادل يخوف. أنا أريد، ثم يسبق ان مارست الجنس مع رجل لا. قال عادل للبائع انه يريد ان يذهب الى بيته x — أستاذ أين أنت ؟

— أنا أتفرج على البنطلونات، جابو عادل.

عاد عادل الى الكرسي فرأى البائع يقف خلف طاولته ويتبسم له. ليس معطفه، حمل البنطلون الجديد. شكر البائع وفتح الباب. رأى عادل الناس يركضون في الشارع، خرج ورأى نفسه يركض مع الراكضين، رأى رجلاً يمسك خنجرًا بيده ويتبعه البائع، البائع يركض والناس يركضون خلف حامل الخنجر. لماذا البائع هنا. سأل عادل، لم يجاوبه أحد، وكانوا يركضون وسط شارع الحمراء المطر، السيارات الواقفة وسط الشارع، اجراس الكنيسة القريبة وصراخ، اقترب الرجل الذي يحمل الخنجر من البائع. البائع يسقط على ركبتيه، عادل يقترب ويسمع صراخاً.

— يا أستاذ عادل، أعطني البنطلون.

الخنجر بلتمع وسط المطر، البائع يرتجف، الماء يغطيه الى كتفيه وهو راکع على الأرض وظهره يرتجف الرجل الذي يحمل الخنجر يرفع خنجره الى الأعلى، ويلتفت الى الوراء، عادل

يتراجع، يسحب سيجارة مارلبورو ويدخن. الخنجر يهوي، البائع يعوم على الماء الأحمر. عادل يقترب ، البائع يعوم على بطنه والخنجر في ظهره. عادل يغطي البائع بالبنطلون الأسود. أصوات المزامير والأجراس.

عادل يدخل الى المقهى، يطلب فنجان قهوة مرة وينتظر.
غداً سأسافر.

لا، غداً لن أسافر، السفر صعب، هؤلاء في الخليج لا يعطون فيزا بسهولة وأنا لا أحب مكيفات الهواء، ثم لن أسافر الى هناك.
ينهض عادل، يحمل البنطلون الجديد في يده ويمشي تحت شمس داخلة الى منزله، حيث سيستمح ويتفرج على فيلم مصري في التلفزيون.

وهي

هي، انها هي، تمشي وانا انظر اليها، الى عينيها المعلقتين في سماء الوجه، الى الوجه. قال عادل انه يحبها، قال ذلك لأصدقائه قبل أن يقوله لها. كان يخاف من ارتجافة جسدها النحيل. من ضحكتها، من قدميها الصغيرتين، من أصابعها المضمومة الى كفها، قال عادل انه يحبها، وهي تنظر اليه وتتظوره، لكنه يخاف.
— لماذا تخاف يا عادل ؟

— أنا أخاف من نظرتها، من غموضها الابيض وهي تمشي أو تطير. اسمها ايمان لكن يعقوب كان يسميها السماء الزرقاء. خيط الكحل الأزرق فوق هديبها. الدموع الزرقاء التي تخرج على الخدين.
— جاءت السماء الزرقاء يقول يعقوب.

وأنا أقف في المطعم الجامعي وأتقدم باتجاهها. ايمان تنحني على صديقها الجالسة أمامي وتجلس الى جانبها، كأنها لا تراه، وأنا اتقدم، العيون تلتفت الي، لا أحد يلتفت، لكنني اشعر أن العيون تنغرس في ظهري، اتقدم، اتناول كرسيًا وأجلس، احبها وأتكلم مع صديقها التي تدعى مريم. والتفت فأرى العينين والسماء الزرقاء. × أمس فقط تذكرت اسمها، كنت قد تركته يغور في عيوني، لكنه جاء، جاء الاسم وحيداً بالألف الأولى التي تنحني على الياء وبالألف الثانية التي في الوسط، لا ليست سحر ولا أميرة ولا حنان الألف الثانية في الوسط، وهي في الوسط.

إيمان تمشي، إيمان تمشي وحيدة وسط شوارع فارغة وفستانها البرتقالي يتطاير على ركبتيها، وأنا أمشي الى جانبها، وهي تهز رأسها، والشعر الكستنائي القصير يتطاير فوق الرأس. ولم تكن تقبل. لم يكن طموحي أن أحدها الى آخر العالم. كنت واقعياً، لم أكن ارتجف عند أول دمعة زرقاء. كنت أحاول أن أمسك يدها، أحاول اقناعها أن تأتي معي الى السينما، وهي ترفض، لا تعطي الاسباب ولا تناقش. تهز رأسها الى الاعلى فافهم ان النقاش بلا جدوى. لا

أنافش. أطلب إليها أن تأتي الى المظاهرة. يومها كنا ننظـاهر كل يوم. يومها كنا نـلـم أنا سنـحـمل الأرض على حناجرنا التي نـجـرحها المـتـافـات وعند الحديث عن المـظـاهـرات كان صوتها يـرتـعـش، تـدـخـله ارتعاشـة الخوف ولا تجاوب. ثم ضيـعـتـها كما يضيـع كل شيء، كما يضيـع الرجل وسط صراخ النساء الباقيات على جثته.

ضاعت ايمان. طبعاً ذهبنا الى السينما، وافقت وجاءت هي وشقيقتها لميا. عند مدخل السينما فوجئت، كنت اعتقد أني سأحتلي يديها في الداخل وسط الظلام. لكنها هنا وأختها الى جانبها. ندخل، تجلس هي الى جانبي وشقيقتها الى جانبها. الأضواء تنطفئ. الشاشة تلتـمـع بالـلـغة الانجليزية، الأبطال يتـحـاورون وأنا أمد يدي وأنتظر يدها، ويدها لا تأتي، همست في أذنها طالباً اليـد، وهي تـضـع يدها في جيب كنزتها الصوفية ولا ترد. مدت يدي، أخذت يدها بعنف. نظرت ايمان وباتجاه أختها، حاولت سحب يدها. امسكت جيداً، لكنه الخوف، او خوفها او خوف الابطال داخل الشاشة، لم أعد أذكر. كان العرق يملأ يدينا المشوكتين كأنهما في فرن، ولم أشعر بشيء. لزوجة وعرق ساخن ومحاولات لا تنتهي لسحب يدها. وأنا احاول أن اتمسك باليد، ثم أجد أن لا فائدة. أتركها ولا أرى الفيلم سوى موت البطل ×

كانت هذه هي المرة الوحيدة التي ذهبنا فيها الى السينما. ومن يومها صارت ترفض أية امكانية لبحث المسألة، ثم ضاعت، لا، قبل أن تضيع أخذتها الى إحدى تلك المظاهرات التي كانت تنتهي بإحراق دواليب الكاوتشوك وحصاص البوليس والجيش، هي التي جاءت وقالت لي انها ستأتي معي وذهبنا أذكر أنها كانت الى جانبي، اذكرها وهي تـمـسـك بذراعي، اذكر انها خافت كثيراً، ولا أعرف ماذا حصل بعد ذلك، اختلطنا برجال الجيش وافلتت من يدي، وبدأ الدم يلوث الطريق، ولم أرها إلا بعد ثلاثة أيام، وكان كل شيء قد صار مختلفاً. حتى هذا الرمادي الفاتح في عينيها صار غامضاً، والخيط الأزرق فوق المـهـدين صار سميكا، ولم أر دموعها كي أعرف ماذا تغير في ذلك الأزرق الذي ينحدر على الخدين، حتى فستانها البرتقالي الذي يطير فوق الركبتين صار نياليا ولا يطير، وتكلمت معي كما كنا نتكلم كل يوم، ولعبنا كرة الطاولة وغلبتني كما كانت تفعل دائماً، لكن نظرتها إلي وإلى الآخرين صارت مختلفة.

لم أعد أفهم، قلت لصديقي.

قال يعقوب، ويعقوب هو الوحيد الذي كان يعرف كل شيء، وأنا الى الآن، رغم أني لم ألتق به منذ سنوات، ما أزال أعتقد أنه الوحيد الذي يعرف، قال ان المذنب هو أنا، وانه ما كان يجب كل شيء، وانه يعتقد ان السماء الزرقاء ستبهط الى الأرض وتتزوج رجلا، والرجل يعني شخصاً مختلفاً عني، فأنا لا أصلح، قال يعقوب.

لم تقل لي انها ستتزوج. لم تقل شيئاً، حتى الدموع لم تتساقط من عينيها، قالت انها ستسافر، لا أعلم اذا كانت قد سافرت، سحر قالت لي انها التقت بها في باريس، لكنها

تزوجت، أنا أعرف زوجها، الجميع قالوا انه يشبهني، وأنا لا اعتقد أنني قبيح الى هذه الدرجة، لكنهم يقولون انه ناجح ويستغل استاذاً في الجامعة، وأنا ماذا ؟ أنا ؟ الحق مع الجميع، أنا لا شيء.

ولكن، لماذا يتصرف زوجها بهذه الطريقة ؟

أنا لم أكن أقوى أن التقى به، هو أراد ذلك. هو الذي اتصل ورتب موعداً في المقهى، وجاء لابساً بذلة أنيقة وكراقات تميل إلى السواد وجلس. طلب كأساً من الكونياك، وبدأ يقرب الكأس من أنفه يشمه، ثم يشرب ويتكلم.

— قال إنه بحث عني طويلاً ليخبرني ماذا جرى وكيف.

— قلت له انني لا أريد أن أعرف. اسمع يا أستاذ، اسمع جيداً، أنا لا أريد أن أعرف شيئاً.

— ولكنني سأخبرك، قال الزوج

— المسألة انتهت منذ زمن بعيد، ولا أفهم لماذا تريد أن تفتح هذه الصفحة من جديد

— قال انه رجل متحضر، فوافقته.

قال انه لم يزعج مني، وانه تزوجها على الرغم من معرفته بعلاقتها بي.

قال انه الآن أب وعنده ثلاثة اولاد

سألني عن اولادي

قلت له انني لم اتزوج، ولا اولاد عندي

هز رأسه

— ولو يا أستاذ عادل، لماذا لم تتزوج، الزواج هو الحل الوحيد

قلت له انه الحظ وابدت اعجابي بزواجه الناجح

اخذ جرعة من كأسه

— ولكنني لم اخبرك

— اخبرتني، قلت له

— ولكنك لم تسألني كيف ماتت.

أنا سمعت انها ماتت ولم أصدق، أو لم افكر في الموضوع، هي لم تمت أنا متأكد، ربما

نامت لكنها لم تمت، أنا رايتها تمشي وحدها في شوارع مقفرة، تحمل صرة على ظهرها وتقول انها

تبحث عني، وأنا لا أريد أن اعقد المسألة، وافضل ان ابقى معها في السينة، لكن هذا الرجل

الجالس أمامي، يتابع وضع أنفه في كأسه يصر على اخباري ويروي.

انت تعرف، كلكم تعرفون، هي أصيبت بذلك المرض، جاء هكذا ودون مقدمات،

شلل في اليدين وارتخاء في الفك وعدم قدرة على فتح العينين، اخذتها الى جميع الاطباء، ثم

صارت ترفض أن تأتي انت تعرف كم أحبها، جاء جميع الاطباء الى البيت، وانت تعرف، في

هذه الاحوال كم يكلف الطبيب خاصة اذا جاء الى البيت، ثم اضطررنا الى ترك البيت، أيام صعبة وثلاثة أطفال وأمى وهي. وفي اللحظة الأخيرة رفضت، تمسكت بالكنبابة وبدأت تبكي، لم افهم منها سوى انها لا تريد ان تذهب، تريد ان تبقى ماذا افعل، هل اجبرها على المحي، انا في حياتي لم استخدم العنف معها، وهي التي تقرر، كل هذا الوقت منذ زواجنا وهي التي تقرر. أمى نصحتني بأخذها غصبا عنها، انا رفضت، تركتها بعد ان ملأت البيت بالمعلبات ومشينا، تركتها انا اعرف ان هذا خطأ، ولكن ان اجبرها واستعمل العنف معها خطأ أكبر أنا أعرفها وأنت تعرفها، القوة خطأ. انت توافق معي، طبعاً توافق. أنت تعرف وعندما رجعنا الى البيت بعد شهر رأينا، لم نر شيئاً، الجيران قالوا انهم دفنوها. ذهبنا الى المقبرة وزرناها، اين هو الخطأ؟ دلق الزوج كأسه على الطاولة، فتساقطت قطرات الكونياك على ثيابي الخنثى كى أمسحها بالقطعة، امكسني من قميصي، ونظر اليّ بعينين حمراوين.

— اسمع يا عادل، أنا اعرف انك تبحث عني لأنك تعتقد انني القاتل، أنا لم اقلها، أنا حزنت عليها لكن ماذا أفعل ؟

عادل بسمع الى هذا الرجل الخليف الذي يلبس الكرافات ويشعر بوجع قاتل في معدته، لم يتحرك من مكانه، كان يستمع كأنه لا يستمع، الزوج يسكت وعادل يسكت، ثم بعد صمت دام حوالي ربع ساعة كانت فيها عيون الرجلين تنتقل بين سيقان النساء الماشيات في شارع الحمرا. سأل عادل

— ولكن ما هي قصة الكلب ؟

أي كلب ؟ لا يأستاذ عادل، الكلب غير موجود، هذه اشاعة، وانت ايضا صدقت الاشاعة أنا لم ار الكلب، الجيران قالوا انها ماتت ميتة طبيعية، وانا صدقتهم، اعتقد انها كانت تعرف انها ستموت، لذلك فضلت ان تبقى وتموت في بيتها.

ولكن الكلب، قال عادل، الكلب الذي جاء وعضها، والرجل الذي اطلق عليها النار — هذا كذب

— الكذب هو الحقيقة، انت تكذب، وأنا لم اسألك شيئاً، لماذا تدافع عن نفسك، انت الزوج ولست الكلب، المشكلة هي الكلب، قالوا لي

— من قال لك، سأل الزوج بعصبية

— قالوا لي انها كانت ترحف على الارض، قالوا انها وقعت على الارض، وزحفت بحنا عن الماء، وجاء الكلب، عضها وصار يعوي، ثم تحول العواء الى ما يشبه البكاء. جاء الجيران، رأوا كلباً مليئاً بالغبار، رأوا الكلب ولم يروا المرأة، وكان الكلب هائجاً منهم عليهم، احدهم سحب مسدسه واطلق النار أطلق النار فقتلها، ثم اطلق فقتل الكلب. قتل المرأة دون

أن يعرف. ثم عندما عرف، اخذوها الى المقبرة، وجاء الخوري فصلى ودفنوها. وقال الخوري ووقع ورقة تقول انها ماتت ميتة طبيعية، لماذا قتلتها، سألته

— انا لم اقلتها، ثم انت لا تفهم شيئا، وهذه القصة كذب، انا احبها، هل يقتل الرجل المرأة التي يحبها، هي ماتت
— طبعا ماتت

وقف عادل، الزوج يقف، عادل يمد يده ويصافح الزوج

— العوض بسلامتك يقول عادل

— تعيش، بجواب الزوج

— هذا مصير كل حي

— الحمد لله، الله أعطى والله أخذ، يقول الزوج، لكنني اريد ان اخبرك كيف ماتت

— لا اريد ان اعرف، يقول عادل

الزوج ينصرف، وعادل لا يريد أن يعرف

يخرج عادل الى الشارع ويمشي، عادل يرى، انه يرى، عادل يراها، وهي نفسها، تلبس فستانها البرتقالي الذي يرفرف على ركبتيها وتمشي بهدوء، تنظر الى الارض كأنها تقيس حجم خطواتها، وعادل يخلق بها، يناديه، وهي تمشي كأنها لا تسمع، عادل يركض خلفها، يصل
— انت، أنت إيمان

يرى عيوننا أخرى ووجهها آخر، يرى إيماننا أخرى، يعتذر، ويمشي وحيدا، ويقدر أن لا يزور أمه بعد الآن.

الجبل

ركض الاطفال، جميع الذين ركضوا كانوا يركضون، وهو ايضا، كان عادل يركض والرجال يركضون والبنادق في الايدي، الايدي مرفوعة إلى الاعلى، الاعلى هو اعلى التلة أو الجبل، والجبل بعيد، الجبل مربوط الى جبل يتدلى، وكل شيء كان يتعدى، وهم يركضون.

قال عادل

انا اركض، كنت في وسطهم واركض، كنت امامهم واركض، ثم سقطت البوظة من يدي، كنت أحمل البوظة في يدي واركض، ثم سقطت يدي، أحدهم دفشني، الولد الذي كان يركض الى جانبي دفشني وسقطت البوظة، داستها الاقدام، جلست وسط الملعب ابكي جاءت الراهبة وسألتني لماذا ابكي، استحييت ان اقول لها انني ابكي، قلت اني لا ابكي ركضت. الاطفال يركضون، وأنا رأيت الجميع، ولانني احبهم، لانني اخاف ان يقولوا

انتي لا أركض، لأنني أريد ان أكون معهم، لأنني احبهم، لأنني اخاف ان يجوبني، ركضت
ولم اشعر بالتعب

كنت ليس بنطلونا قصيرا واحمل البوطة بيدي، كنت البس بنطلونا كاكيا واحمل
البارودة بيدي، كنت أريد أن لا اسقط، كنت اخاف ان يدفشنني أحد، لذلك دفشته،
سقط، ولم التفت اليه وركضت وركضت وارتفعت ضحكاتي الى الاعلى، ارتفعت اصواتنا الى
الاعلى، والثلة كانت عالية، التلة العالية، لكنهم جاءوا. جاء رجل يحمل كاشة حديدية
واجبرني على الجلوس، اجبرني على فتح فمي، ادخل الكماشة في فمي وبدأ يقتلع أسناني،
بدأت ارتجف، الكرسي يرتجف، الكماشة في يده ترتجف، قفزت وركضت، ركضت، ركضت
لأن طعم الكماشة في فمي كان مليئا بالصدأ

هل تذكرون، سألتني عادل اذا كنت اذكر

قلت انني لا اعرف عن اي شيء تريدني ان اذكر

قال. الذكريات، لأنسي، ربما نسيت انت أما انا فلا أنسى

قال عادل انه لا ينسى، تلك المرأة التي اسمها جنان، وهي تحمل دلو الشوكولاته
الساخن في يدها وظهرها ينكسر، ورائحة الشوكولاته القاتلة، ووكيل المعمل في الممر، الوكيل
الذي يقترب ويضاجعها ثم يضربها لانها لا تشتغل، قال عادل انه يحب قتل الوكيل، يجب منع
الشوكولات، يجب الا ننسى الشوكولاته.

هل نذكر قال عادل، انت لا تذكر، وانا لا أنسى، هل تذكر كيف حملت السلم
واجبرني على الركض ثم اجبرني على التسلق، ثم اجبرني على السقوط، لذلك أريد، لا أريد، لن
اقبل ان يدعسني أحد لن أقبل، وركضنا.

قال عادل :

كنت اقف بينهم واركض، كنت معهم وأرقص، كنا دائرة صغيرة، ثم جاء الاولاد، لا
اعلم من اين كانوا يتدفقون بايديهم الملوثة بالخير الاسود، وصرنا نرقص، نغني ونرقص.
— لماذا لا تغنون يا شباب، قال ابو ربيع، تخافون من الموت، لكنكم لن تموتوا، لا أحد
سيموت غنوا ولا تخافوا.

وبدأنا نغني

— اصواتكم حزينة، نحن لا نحزن

علت اصواتنا وكان الثلج يتساقط ونحن نركض، الثلج الابيض فوق معاطفنا الزرقاء
وايدينا المرفوعة الى الاعلى تصبح زرقاء، ونحن نغني، وابو ربيع الذي مات هناك، ولم يكر.
يعرف انه اول من سيموت، كان يقودنا في الركض والغناء

قال عادل

أنا لم أر شيئا، لم اخلع بنطلوني حين قالت الراهبة الى النوم، قلت لها انني لا اريد ان أنام، لا، الحقيقة انني قلت لها انني لا أستطيع ان انام لأن اسناني تؤلمني، اعطتني حبة اسبرين وقالت الآن ستنام، لكنني لم انم، اغمضت عيوني، شديتها، انتقل الألم من اسناني الى عيوني حاولت ان انهض واذهب اليها واقول ان اسناني لا تؤلمني، انها العيون، الوجع في عيوني لكنني لم أنهض ولم اقل لها شيئا ولم اغمض عيوني.

قال عادل

وعندما صويت باتجاه الهدف، اغمضت عيني اليسرى واطلقت

— انت فاشل في التصويب، قال المدرب

لكنني صويت وقتلته، انا الذي قتلته، لم يصدقني احد حين قلت لهم انني قتلته، كانوا مقتنعين اني لا اعرف التصويب، لكنهم لا يعرفون، التصويب شيء والفشل شيء آخر الرصاصة تعرف الهدف وحدها، الرصاصة تطير وتدخل في الرأس أو في الصدر، وهو يموت، انا الذي قتلته، لكنهم لا يصدقونني، طيب طيب، قولوا لي من اين يأتي الموتى، هؤلاء الموتى الذين يتدحرجون كأنهم حجارة أو كأنهم رمل يتساقط من الحجارة الرملية السميكة، هؤلاء من قتلهم

قال عادل : انا الذي قتل. انا قتلته الجميع. لم يصدقه أحد، قال ان بارودته هي التي أطلقت وقتلت، ولم يصدقه، أما هو فصدقهم، صدق الذين قالوا انهم ماتوا، وصدق الذين قالوا انهم قتلوا، صدق الجميع ولم يصدقه أحد..

— لماذا لا يصدقونك يا عادل ؟

اخبرتها. قال. اخبرت الراهبة انني لم اضرب الولد ولم ادفشه، هو وقع على الارض وبدأ الدم ينزف من انفه، لكنها لم تصدقني، اخذتني الى قبو الجرازين، قالت انها ستدهن اذني باللبن وترميني في القبو المظلم، لكنني قلت لها، لم ابك، قلت لها دون ان ابكي، لكنها لا تصدق، حتى تصدقك الراهبة يجب ان تبكي، وحتى تبكي يجب ان ترى الراهبة، لكنني لم ابك فاخذتني الى القبو ولم تدهن اذني باللبن ولكن الجرازين لم تأت، انتظرتها وكنت خائفا، لكنها لم تأت.

وهم ايضا انتظرتهم ولم ياتوا، كانوا يقصفون، مطر من قذائف المدفعية، قال المسؤول ان هذا يعني أنهم يستعدون للهجوم، وانتظرنا لكنهم لم يهجموا ونحن ايضا لم نهجم، نحن انتظرناهم وهو انتظرونا ولم يهجم احد.

ركض الرجال، جميع الذين ركضوا كانوا يركضون، وهو أيضا، كان عادل يركض، البنادق في الايدي، والايدي مرفوعة الى الاعلى والتلة عالية

كنت اليس بنظولنا قصيرا. قال عادل

وكأن يروى

روى عن الثمر الأبيض، ثمر ككل الثمر لكنه أبيض، وجهه أبيض، اقدامه بيضاء، جسد أبيض يركض على عشب أبيض، ولا يأكل غير العشب، حيوانات الغابة تخضع له، حتى الأسود تخضع له وهو يرقص والحيوانات ترقص، ثم يهجم الثمر الأبيض وأنا اهجم معه وهو يجنني، أكيد يجنني وأنا احبه، يهجم وأنا اهجم معه ونكسر كل شيء، حين يتعب وأنا اتعب، ينام الى جانبي في السرير، لا يأكلني، كيف يأكلني، فهو يجنني.

روى عن الحوت. الحوت الاحضر الذي يسبح في مياه زرقاء، يرفع رأسه الى الاعلى فنرى جسمه ثم ينحني ويغوص والمياه الزرقاء تتموج

روي عن البيغاء. البيغاء برشيه الاحمر والاصفر الذي يردد اسمي ويقول أهلا وسهلا، يقف على كتفي ويطير وأنا اطير معه

روي عن الكلب. الكلب الصغير الذي ينام ويعوي ويفقر على الحيطان ويتسلق الاشجار وينام بين قدمي.

ويروى. هم يستمعون اليه وهو يروى، يضحكون وينظرون الى بعضهم، بعضهم ينظر الى الساعات التي في ايديهم، وهو يروى، ثم رفع رجل بارودته، الجميع حملوا بواريدهم، انا حملت بارودتي وأطلقنا النار، وهو يموت، يترنخ على الارض، يقفز كأنه يكاد يطير ثم يموت، ويصبح شكله كالحروف المذبوح، كنا نطلق النار ونضحك، لا لم نكن نضحك، هو قال اننا كنا نضحك، لكننا لم نضحك، لماذا قال ذلك ؟ لا أعرف، لكنه كان على وشك الموت والحروف امامنا، كانت الجثث تملأ التلة العالية وكنا نراها كأننا لا نراها، لم نكن نستطيع سحبها، لم اكن قادرا. كانت اوجاع مفاصلي تحترق كأنني أصبت بطعنات السكاكين، وبدأنا نبكي، جميعنا نبكي، وصلنا الى البيوت المخلقة المهدمة التي هجرها اصحابها وقفنا على اعلى التلة وبكيننا، وهو قبل ان يموت كان يركض، لكنه الآن لا يقف ولا يبكي.

قال عادل

لا أفهم لماذا يبكي الرجال، اقتربت منهم وسألهم

— نبكي قتلانا، ألا ترى الجثث، قال احدهم

— ولكن نحن الذين قتلنا، الذي يقتل لا يبكي

— وقف رجل من بينهم، امسكني من كتفي وقال :

— نحن لم نقتل، رأيتاه مرميا وطلبنا منك ان تساعدنا على حمله، لماذا لا تساعدنا؟

اسمعوا. صرخت، اسمعوا، ولم يكن أحد يسمع

تقدم مني رجل اعرفه، انه يشبه ابي لكنه اكثر شباهة منه، امسكني من كتفي، مد

الرجل يده وأخذ عادل من كتفه وقال له

— اسمع يا عادل، الدموع تغسل ثيابنا، الدموع تغسل عيوننا، وتصبح العيون أكثر جمالا، نحن لا ندخل لنا، نحن فقط

قال عادل انه يفهم، طلب منه الرجل ان يكي. لم يبك عادل

— الموتى لا يكون قال

— الموتى ماتوا قال الرجل الذي يشبه أبي

— ونحن. نحن الابرياء. قال نحن نرى ونحاول ان نغسل هذه الطرقات

انتم الطرقات. انتم وانا. قال عادل وركض، وركض الاولاد

لكنهم يريدون قتلي. صرخ عادل

— انهم يخيفونك. قالت الراهبة، انت تخاف، هم يحبونك ويلعبون معك

— لكنهم يحملون البواريد، والبواريد مصوبة الى عيوني

قال عادل لسحر، لم ير سحر لانها لم تأت الى المقهى كما وعدت

— هذه ليست قصة ياعزيزي، تشيخوف يكتب عن رجل يستلقي على سريره،

يغمض عينيه ويموت. انا استلقي على سرير اقرأ قصة الرجل الذي يموت، اشعر بالنعاس،

اطوي الكتاب اطفئ الضوء وأنام. هذه المرة نحن لا نقرأ، الضوء ينطفئ وحده، ونحن لا

نطفئ الضوء. الكتاب سينطوي ونحن في داخله، هذه المرة مختلفة

لماذا تذهبين ياسحر، استمعي التي على الاقل، أنا لا أريد شيئا، والله لا شيء، اجلسي

فقط أمامي ودعيني اعتقد انك تستمعين، ثم لا تسمعي اذا اردت

ونحن تركض، جميع الذين يركضون ينظرون الى الخلف، كأن شيئا يتبعهم، كأن

الايدي تلاحقهم كأنهم يموتون، كلكم تشبهون الذين سيموتون، أما أنا، لولا مسألة هذا

الوجع في عيوني ولولا أنني لا أرى جيدا لكنك اخبرتهم عن طفولتي وكيف ضعت عندما

كنت في الثالثة، والتقطتني الراهبة واعتقدت أنني يتيم، مسحت دموعي وأخذتني، وانا اريد ان

اعود الى البيت، جاء البوليس واخذني من الدبر وضرمني، قلت له انني اريد ان اعود الى البيت

فضرمني حتى تحولت الى ما يشبه الثياب القديمة المجعلكة، واخذني الى البيت. وفي البيت

ضرمني أخي ثم ضرمني أبي ثم ضرمني أمي. ادخلوني الى الحمام وغطت دون عشاء، لكن عيوني

تؤلمني، لا استطيع ان اخبركم كيف سقطت على الطريق وداسني السيارة بدواليبها وبقيت

قدمي تحت العجلات زمنا لا ينتهي لا استطيع ان اخبركم شيئا، ساعوني، أفضل أن أنام،

افضل ان انسى، أفضل أن أتذكر هذه الاشياء وحيدا، افضل ان اكون وحدي اراهم، حين

أرى الايدي التي ترتجف فوق عيوني واسمعهم يقولون ان الدموع تغسل الثياب واكره دموعهم،

ثم يقولون ان الايدي التي اطلقت النار على عيوني ما تزال تركض وانا اركض، اسقط على

الارض، والارض تركض.

1 - الصباح

الصباح : رائحة الصباح، الاجراس، اصوات الاجراس، الضوء، الوان الضوء العيون، اوجاع العيون، العدس، الايدي، الماء

صحوت باكرا هذا الصباح، لم أر شيئا، رأيت وجهه، كان وجهه فوق وكانوا يضيئون الشموع، اشم رائحة الشموع، هذه أُمي، أُمي تضيء الشموع وتلأ البيت برائحة البخور أريد أن انهض، لا أستطيع ان افتح عيوني، اريد عيوني، كأنهم سمروا عيوني بحبات العدس، العدس الاسود، البصل، الزيت، الزيتون، كأنهم حولوا البيت الى دكان، من يريد ان يشتري ؟ لا أحد يشتري، كلهم يبيعون ولا أحد يشتري

أقف، أنا أقف. من اين جاء الريش، أرى الدجاج، الدجاج الابيض، دجاجات تركب على دجاجات، دجاجات عمرا ميلاي، اصوات الدجاج الأحمر، اخاف من الدجاج، الدجاج المذعور الذي يصدر أصواتا ويتراكب يخيفني، الريش يطير في الهواء، ريش أبيض يطير في الهواء، أمسك الريش، اضع الريش في فمي والدجاج وانا اتراجع استند الى الحائط يسقط استند الى الباب ينفتح والدجاج يملأ المكان وانا أخاف لماذا لا تضيئون الضوء ؟

أنا أتسلق، أنا في أعلى الشجرة وحبات الأكدينية الصفراء تحيط بي. أجلس على القفص السميك وامرجه قلمي في القضاء، اقطع الحبات، أكلها وأرمي البزر الى الأرض، الدجاجات تتراكض، أرى الدجاجة السوداء تنحني على بزر، انزلق من اعلى الشجرة، أركض وراء الدجاجة والدجاجة تركض. أمسك بها، ريش أسود يميل الى الاخضرار، امسك منقارها بيدي ثم اتركها تنزلق على الأرض، تفرد جناحها مذعورة وتركض، القضيب في يدي، اضربها على ظهرها، اضربها على ريشها، الريش الأسود يتساقط، الدجاجة تتوقف عن الركض تنحني لضربات القضيب، الدجاجات الاخرى لا تلتفت الينا، تركض والديك الاحمر يركض خلفها وانا اضرب، الدجاجة تترنح، بطنها يلامس الأرض، اتوقف عن الضرب، انحنى فوقها، انزع بعض ريشها الاسود المخضر وهي لا تقاوم أتسلق الشجر، آكل وأرمي البزر وهي كأنها لا ترى، كأنها ماتت.

اى قال ان الدجاجة ماتت، لم يسأل من قتلها، كان لا يحبها لانها سوداء ويفضل الدجاج الابيض ويقول ان افضل انواع الديوك هي الديوك الحمراء من اين اتوا بكل هذا الدجاج الى البيت ؟

للجام متين امام المصطبة ويذبح الدجاج والدجاج يطير. الدجاج الخائف يهجم وأنا اخاف، قلت لامي ان عليها ان تضيء الضوء، قلت لها انني أكاد اخنق، لكنهم يقرعون الاجراس، الاجراس تنبض في بطني، في فخذي، في رأسي، الاجراس في عيوني، وامي تجلب

3 — تنبأ البلادُ إذ بالهر يطفحُ منها، حول ضفتيه دمٌ يتكاثفُ، ترابٌ ينهضُ، صخبٌ صغيرٌ صخبٌ قادمٌ بلادي تعلو هو البحرُ والبحارةُ تشرُّحُ دمي البحرُ والرجالُ جسدي.
الشموع وتلك التي اخبرتكم عنها ماذا اخبرتكم ؟ تلك ماذا قلت لها ؟ سألتها عن اسمها وجاوبتني، ماذا جاوبتني ؟ والشموع، اين الشموع ؟

هل يمكن، الكلاب تنبح، الكلب يقف على النافذة وينبح، وانا لا احب الكلاب، والشموع تحترق، والرائحة، رائحة الحريق الذي يملأ انفي وانا أحترق، صرت كتلة من الحريق، قلت لأمي ان الضوء، لا لزوم للضوء، تستطيعين ان تطفئي كل شيء، تستطيعين ان تغلقي النافذة. وأن تغطيني، ارجوك ان تغطيني.

وانا انام، أنا لا افتح عيوني، عيوني لا تؤلني، عيون مغلقة، وانا لا أريد، اريد أن اعطي رأسي بالحزام الصوفي، لا أريد أن أفتح عيوني، عيوني لا تؤلني لكنني لم اعد خائف

هل تسمعي تلك المرأة التي قال زوجها انها ماتت، انه يكذب عليها، ثم يكذب عليّ ثم يكذب عليكم، لا تصدقوه، صدقوني أنا. وأنا أيضا، ارجوكم لا تصدقوني

أنا أيضا اشم رائحة الصباح، أرى الصباح، لا أرى شيئا، الشمس لا تشرق في الصباح، الارض لا تتدحرج، لذلك اخبركم كل شيء، لذلك أنا مستعد أن اخبركم كل شيء، ولكن ابعادوا وجه هذا الرجل عني، لحيته في صدري، ابعادوا لحيته، رائحة فمه تكاد تقتلني، ابعادوا فمه، ابعادوه، وأنا اوافق على كل شيء.

العدد القادم (25) من «الثقافة الجديدة»

ملف خاص

بالقصة القصيرة في أمريكا اللاتينية

يصدر قريبا

الطيور

(1)

الطيورُ

مشرّدةٌ في السّمواتِ

ليس لها أن تحطّ على الأرضِ

ليس لها .. غير أن تتقاذفها فلوأثُ الرياح !

ربما تَنزُلُ ..

كي تستريحَ دقائق ..

فوق

النخيل — النجيل — التماثيل —

أعمدة الكهباء — حوافّ الشبايل

والمشربيات والأسطح الخرسانية :

(إهدأ .. ليلتقط القلبُ تنهيدةً ؛

والفمُ العذبُ تغريدةً ؛

والقُطُ الرزق ..)

سرعانَ ما تتفرّغ ..

من ثقلِ الرّجلِ

من ثبلِ الطفلِ

من ميلةِ الظلِّ

عبرَ الحوائطِ

كم .. حصواتِ الصياح !

الطيورُ معلقةٌ في السمواتِ

مصلوبة في يد العنكبوتِ القضاي للرياح

مرشوقة في امتداد السهام المضيق للشمس

(— رَفُفَ ...)

فليس أمامك

— والبشرُ المستبيحون والمستباحون.. صاحون —

ليس أمامك غير الفرار..

الفرار الذي يتجدد .. كُلُّ صباح !)

(2)

.. والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس،

مرّت طمأنينة العيش فوق مناسرها.. فانتخت،

وباعينها.. فارتخت،

وارتضت أن تُفارقَ حول الطعام المُتأخ.

ما الذي يتبقى لها ؟ غير سَكينة الذبح،

غير انتظار النهاية ؟

إن اليدَ الآدمية — واهبة القمح ..

تعرف كيف تُسنُّ السلاح

(3)

الطيور — الطيور..

تحتوي الأرضُ جثثاتها ؛ في السقوط الأخير.

والطيور التي لا تطير..

طوت الريش ؛ واستسلمت،

هل تُرى علمت

أن عمر الجناح قصير .. قصير ؟!

~ ~ ~

الجناحُ حياه

والجناحُ ردى

والجناحُ نجاه

والجناحُ سُدى !

عبد الرحيم حَمُو

قصائد للبحر والحرية

للبحر.

1 — لستُ أنام.. اذنْ سأدَّعي أَني حَفَرْتُ بقلبي خندقاً للحلم

وَأني من الأحرارِ مرهقٌ

نسجتُ هكذا قميصاً للبحرِ

وَابْتَنَيْتُ سفينةً للعاشقين

أيها الرفاق،، أيها العراةُ القادمون من بريةِ البؤسِ

إلى البحرِ أنتم تروحونَ خفافاً، عِراءُ كذلك

أناشدكم انحملوا هاتي القصائد

للمدنِ الهاربة.

... على الشط، في المساءِ حطَّ البحارةُ، ناموا على الرملِ حتى الفجرِ

كان الطريقُ للوطنِ يطولُ

وسفيتني

مدنٌ خائفة.

2 — يأتيني قائدهم

ثمَّ

يطلبُ مني قميصي ..

.. ..

.. ..

خذوه !

سأظل

عازياً

أمام

كأني فلسطيني

الشمس

ومازلت أدعي أنك بصدري خندق للحليم وأنتك سَهْمٌ وأنتك نافلتني.
أنت حمائي
أنت.

للحرية

. جوعنا
يا هذا الوجه الشرس
كيف غلوك موائد
مُ ثَملاً يغير الدَّم.

. حزننا
يا هذا الدَّم المتدفق
تصاعد تكاثر
تحلل
من نسغ الأشياء.

أعلنت غريبتك فينا
سيدة البحر وأرتحلتي
فجاءة شعبا من الومضي والكبرياء والضجر
فتساقطت للتو على رؤوسنا
أمطار من العصفير الدورية
على أغصاننا
المقطوعة وعنتيت
لغريتنا جميعاً.

إلى الشراسة قلبي
إلى مدننا
إلى عرسنا الجنوبي
إلى البريق الفلسطيني
سنغدو

أحياء بالحب
أغنياء بالموت

الخطيبي وتفكيك الايسية

تطرح «ألف ليلة واللييلة الثالثة»^(١) قضايا اجتماعية وفنية وفلسفية لها أهميتها، ولكن من الصعب ادعاء تحديد جليها لما يتميز به هذا النص من شاعرية، مما يدفع بالقارئ العادي إلى الاعتقاد بأنه أمام كتابة خالصة تفنن صاحبها في ابداعها. فما الذي يبتغي الكاتب، بإجمال، أن ينقله إلينا من خلال هذا النص الشاعري؟ وما هي الطريقة التي اتبعها؟ سنحاول الإجابة على السؤال الثاني كمقدمة للجواب على الأول.

بالنسبة لمنهج «ألف ليلة واللييلة الثالثة» سنعرض لبعض وحداته حسب كل مشهد على حدة، مع العلم بأن المنهج العام يتضح من خلال العنوان نفسه، وهو يتضمن شقي المنهج المعتمد، أولهما: أن الكاتب وظف الاسطورة (أسطورة ألف ليلة ولييلة)، وثانيهما: أنه وظفها برؤية جديدة فهو لم يقل: «بألف ليلة ولييلة» القديمة، وإنما قال: «ألف ليلة واللييلة الثالثة» بمعنى أن زمن «ألف ليلة ولييلة» الاسطورية قد مضى، وعقبه زمن ثان وهو زمن الصمت، ويعني به فترة ما قبل اللييلة الثالثة، ثم زمن ثالث هو زمن الكتابة. ولنحاول الآن التعريف، ولو بإيجاز، بمحتوى الاسطورة التي استعملها الكاتب هنا:

تروي كتب التاريخ أنه عاش قديما بساسان، ملوك امتد نفوذهم إلى حدود الهند والجزر المجاورة لها، وتعدوها إلى ما وراء نهر الغانج (gange) والصين، وكانت لاحدهم سلطة عظيمة وله ولدان: شهريار وشهر الزمان وكان الأول هو وارث الحكم، ولكنه اشفاقا على أخيه الأصغر (وكان يحبه) تنازل له عن مملكة تاونتاري الكبرى فاتخذ سمرقند عاصمة له. بعد مرور عشر سنوات على فراقهما اشتاق شهريار إلى أخيه شهر الزمان فأرسل وزيره الأول ليحضره معه.

عندما تمت استعدادات السفر، غادر شهر الزمان وحاشيته قصره ليسافر مع ضباط أخيه والسفراء المكلفين بالدعوة... وفي منتصف الليل قرر أن يعود خفية ليدع الأميرة زوجته حتى أبصر زوجته في أحضان أحد عبيده فقتلها معا. والتحق بموكب أخيه شهريار... عندما وصل إليه امتنع عن الاكل والشراب، فترك له أخوه الفرصة الكاملة للراحة ووفر له ظروفها، وبعدها دعاه ليصحبه إلى الصيد فاعتذر له. وما كاد الليل ينتصف حتى شاهد شهر الزمان موكبا يتكون من عشرين امرأة تتوسطهن الملكة، يخرجن إلى ساحة الدار وبعد حين أقصحت الموكب عن عشر نساء وعشر عبيد، وتقدم عبد لعناق الملكة، فأطلع شهر الزمان أخاه على ما رآه، ودعاه إلى مشاهدة ذلك بنفسه ففعل، ومنذ ذلك الحين قرر شهريار أن يتزوج كل ليلة عذراء، وأن يقتلها في يوم الغد بعد فض بكارتها....

وذهب ضحية هذا القرار معظم فتيات البلد، عندئذ أشفقت شهرزاد من حال بنات جنسها وعرضت على أبيها الوزير أن يسمح لها بالزواج من شهريار لإنقاذهن، ولكنه رفض بادئ الأمر، لكنها أقنعتة بأنها ستنتقد الموقف فقبل، وبالفعل صرفت شهرزاد الذكية الملك عن التفكير في عملية القتل هذه، بأن ظلت تروي له من خلال أختها قصصاً شيقة مدّة ألف ليلة وليلة.

هذه الرواية عربية أصلاً، سهرت على طبعها مطبعة بولاق بالقاهرة 1830، وقد ترجمت إلى الفرنسية، وهي مصدر من مصادر «ألف ليلة واليلة الثالثة»، ومن مصادرها الأخرى «كليلة ودمنة»، وما كتبه موريس بلانشو وتودوروف وولتر بنجمان عند الحكاية، وما قاله ديريدا عند المهبل من خلال ملاريم، ثم كتاب الكاتب ما قبل الأخير «كتاب الدم» وديوان النيسابوري بالفرنسية، ورواية لاهي الراهب «ألف ليلة وليلتان».

بعد تقديم هذه الإرضية البسيطة نعود إلى الدلالة العامة التي يشف عنها النص من خلال تبيننا لمشاهده، مشهداً مشهداً. ونود — قبل — أن نتساءل : ما قيمة استعمال الاسطورة كقالب للتعبير في عصر المعجزات العلمية ؟ فنجيب بأن لهذا الإستعمال كل الأهمية، حيث أن الفن عموماً يعبر بالرمز، بينما العلم باللغة التقريرية المباشرة، فالتعبير من خلال الاسطورة يعطي للنص دلالات عدة يمكن لكل قارئ أن يتواجد معها، لأن التراث الشعبي عالق بنا مهما تجاوزناه، وبالتالي تكون أحسن وسيلة للتعبير عن لا شعور شعب ما هي توظيف أساطيره خاصة في مجتمعنا هذا الذي تسيطر عليه الخرافات.

واستلهام الاسطورة ملائم لفكرة، كل ما يمكن أن يقال عنها إنها «فترة شك مرير».

هذه إذن بعض مزايا التعبير بالاسطورة، فما هي الجوانب التي تناوها عبد الكبير الخطيبي من الاسطورة المذكورة أعلاه ؟ وكيف وما مغزاها؟

في المشهد الأول، تطالعنا الشخصية المحورية في النص وهي شهرزاد التي يعود عليها الضمير في جملة «إحكي حكاية وإلا قتلتك». وهناك شخصيات ثانوية : القاص، ويعود عليه ضمير المتكلم «ن» كما في قوله «لنأخذ الوقت الكافي لنحب شهرزاد»، ثم العرب. أول ما يستوقفنا هو هذا التناول الجديد للشخصيات، وهي قسمان :

واقعية وخيالية؛ العرب والقاص يمثلون الضرب الأول ولا يهمننا هنا، وشهرزاد تمثل الضرب الثاني، إنما برؤية جديدة سنعرفها بعد قليل. وإذا نحن حاولنا أن نستشف ملاح شهرزاد من خلال وصف الكاتب لها تبين لنا ما يلي :

- 1 — إن شهرزاد جسد فريد، إنه «الجسد المكتوب».
- 2 — فهي إذن عبارة عن صوت.
- 3 — والصوت مطلق وبدون مصدر معين.
- 4 — وشهرزاد هذا «الجسد — الكاتب»، والصوت الأزلي تجسيد للفتنة، باعتبار «القص» بقول الكاتب «فتنة هنا».

والفتنة مربوطة بنقيضها الموت، وهذا هو القطب الذي تسير عليه القصة : «إحكي حكاية وإلا قتلتك». فشهرزاد تحيا بالضبط في اللحظة التي تكون فيها على شفة من الموت، وهنا يبرز لنا جانبان من جوانب فكر المغايرة عند الكاتب.

فمن الناحية الفنية نلاحظ أنه خلافا لما نجده في شخصيات القصة الواقعية عند بلزك في الأدب الفرنسي القديم وحتى في أدبنا المغربي المكتوب بهذه اللغة كما عند الشرايبي (الحضارة أمي). يُجَرَّد ع. الخطيبي شهرزاد من الموصفات المعهودة، فهو لا يحدد كسوتها ولا مكانتها الاجتماعية ولا زمانها ولا مكانها : «وليس هناك» — كما يوضح — «من حاجة لتخليها باللموس، لأننا سنكون في تلك الحال بصدد تخيل المتخيل، وتخيل الظل داخل الظل، والجسم داخل الجسم، والحكايات بعدد الليالي البيضاء ... مجموعة باعثة على الجنون تقطع أنفاس من يلعبون وفق هذا المبدأ الجوهري بدون أن يؤدوا ثمنه لا حاجة إلا أن نتخيل شهرزاد كجسد واقعي موشوم بالجواهر والعطور المكسرة وسط حرير من الجئات حيث يرقص الأمراء ويتعاطون الحب جماعيا... لن أحتاج إلى أن أعيد تصوير ذلك الشرق «الرخيص» لآتمكن من التحدث إليكم».

وتبدو فكرة الفرق إذن في أن الحكاية تنبع من الموت الذي لولاه ما كان للحكاية أثر. وبذلك يحطم الكاتب الزمن الدائرة المتراب : موت وحياة، فموت فحياة في الخلد... خلافا لهذا القانون تبدأ حكاية شهرزاد من الآخر وهو الموت. متوجهة إلى الحياة المتجسدة في الحكاية الفاتنة، وبذلك يتحطم جدار ثنائية الواقع والمستحيل : فشهرزاد أسطورة وواقع في نفس الوقت، فهي متنفس أناس واقعيين، لأن مكبوتاتهم هذه وليدة ظروف ملموسة، وصورة من صور تصورهم لظروف موضوعية... كما تزول الهوة بين فكرة الموت والحياة التي تقول بها بعض الفلاسفات الميتافيزيقية والتي ينص عليها قانون الزمن الدائري السابق الذكر. فالموت خلاف لمنظور أصحاب رأي الزمن الدائري، كامن في الحياة والعكس صحيح. فهو يتسرب إلى أعماقنا بمجرد ما نولد ونكتشف ذلك من خلال القلق، الذي يشعرا بتلاشنا التدريجي، ويجعلنا نحتمل فكرة الموت في أية لحظة، ونحس بالعدم الذي اتخذ هيدجر موضوعا أساسيا ليوضح به الميتافيزيقا في نظره، وهنا يواجهنا سؤال : لم اختار هيدجر العدم بالضبط لإثبات هذه الحقيقة ؟ ذلك لأن الإنسان عندما يرى الوجود يقلت منه يتوقف قليلا عن السعي وراءه، وخلال وقوفه هذا يحس أن قوتين تتنازعانه : داخلية وهي التشبث بالموجود، وخارجية معاكسة وهي نبذ الوجود له ويُخَلَّف هذا في نفس الإنسان نوعا من الإنفصام والإحساس الخاد بالفراغ. فهيدجر اختار العدم كدليل إذن، لأن حالات القلق التي تكشف عنه، أمر نكابه جميعا ونعانيه، وهو الذي يجعلنا نحس بتناهي وجودنا، وما هذا التناهي إلا العدم نفسه، والامثلة كثيرة منها، مثال الظلام. فمن منا لا يحس أن الظلام شيء واقعي ؟ ألا يقال «بأن الدنيا ظلام يقطع بالسكين» ؟ أفلا ينقطع إلا ما هو مادي ؟ ونحن نتخيل النور، وهكذا يتضح أن هناك جدلية بين العدم والحياة، وهكذا يؤول الكاتب عبارة «إحكي حكاية وإلا قتلتك». فشهرزاد تحكي — تفتن من مشرف الموت. وهذا أمر غير عادي في منظور

المنطق العادي، وهذا ما جعل بعض الملاحظين يقول بأن شخصيات «ألف ليلة وليلة» الثالثة» ميتافيزيقية، بالفعل هي كذلك، ولكن برؤية جديدة مغايرة، بمفهوم الميتافيزيقا الجديد المشار إليه سابقا عند الكاتب وعند هيدجر، إذ الميتافيزيقا، عنده هي ذلك المذهب العلمي الذي يدرس الوجود كوجود، وما عداه لاشيء، وهذا اللاشيء هو العدم، وهو عدم داخل في الوجود حائل فيه، وهو متقدم على لا النافية السالبة، وهذا العدم لا ينكشف عن طريق السلب المنطقي، وإنما عن طريق القلق.

المشهد الثاني يصور الجامعة المشتركة، حيث يعاين شهر الزمان فسق زوجته مع العبيد، وثانية يعاين فسق زوجة أخيه مع العبيد ويشاهد بحضور أخيه شهريار المشهد الأخير يتكرر. ويصوّر الخطيبي من وراء هذا المشهد إلى تفكيك نظام الأبوة ويستوحي التحليل النفسي لتتبع ظلاله في المجتمع المتخلف. سيتناول ع. الخطيبي هذا الجانب بتعبير غير مألوف إذ يقول : «تضطلع الأيسية، في نظامها، بنقل القرابة الأبوية عن طريق الدم والمنى» ، ولا يتخرج من تكرار أمثال هذا التعبير، فيقول عن المجتمع الرجائي بأنه : «يوزع دورة الدم والمنى داخل شهرة النسب». وما يمكن أن نقول عن هذا المجتمع هو أن الرجل يلد الرجل، والذكر داخل ابنه الذكر، واسم الدم والمنى داخل الإبن : «إن استعمال أمثال هذه العبارات الجريئة ينسجم مع روح الموضوع الذي يقتضي هنا تفكيك قداسة نظام الأبوة تفكيكا جذريا تلتحم فيه الكلمة بالمسار التراجمي الذي تؤول إليه المرأة تحت النظام الأبوي : موتها هي من أجل حياة الآخر الذي هو الإبن والأب. وهذا وجه جديد لمفهوم الموت والحياة : فهما يتجاسدان : الإبن والزوج يعيشان على حساب حياة الأم، ثم إن الموت (وهو هنا موت الأم) يتم في خضم الحياة، حياتها هي المتلاشية تحت حياة الأيسية المستبد، وهذه أبشع صور الموت : الموت في الحياة، وهو الذي يمحى لفكرة العدم السابقة الذكر : «ممر مزدوج للقصيب، ومهيل مثقوب وبذلك تكون زوجة رئيس العائلة هي الموت؛ بل أقول الموت الذي يلد ليعطي الحياة للذكور الذين يتمتعون بها أو على الأقل، يحاولون ذلك أو يتظاهرون به. «فخلافا للسير العادي للقصة القديمة الذي تتشابك فيه الأحداث وتتطور نحو عقدة تحلل طبيعي في الأخير، يقف الحدث هنا. ونجد الكاتب يخصص صفحة تأملية حول جلسة التهلكة، تلك التي تكسر خلافا جبروت الملك أمام الآخر الأدنى وهو العبد الذي يتنزع منه لذته. وعنصر الصراع بين هاتين القوتين هو المرأة. نساءل : كيف يغفل الكاتب جوانب الصراع الأخرى بين الرجل والمرأة والتي لا تقل أهمية عن الصراع الجنسي ؟ واضح من خلال التعابير «لنحب شهرزاد ونستمع بإمعان إلى صوتها»، «تحكي ألف ليلة وليلة هذا التحول المتناسخ للشهرة بلذة كبيرة»، واضح من خلال هذه العبارات المتكررة في النص، أن الكاتب يركز اهتمامه على الفتنة لا الجنس. وإذا افترضنا — جدلا — أن المقصود هو الصراع الجنسي وينبغي أن نشير إلى أن الكاتب لا يتناوله لذاته، إنما يحلله من منظور الأبوة، ويتأثر بالتحليل النفسي، وقد أخذ عليه ذلك فأجاب بما معناه : لا أرى مبررا لرفض التحليل النفسي في العالم العربي بطريقة مسبقة، فهو علم من العلوم ينبغي أن تستفيد منه كباقي العلوم. يبدو أن هذا الرأي مقبول لأن الهدف الأساسي لاستلهام التحليل النفسي في تحليل الصراع الجنسي، هو تفجير بعض

القيم العربية البائدة. ومهما حاولنا أن ننكر ذلك فإن جلها كامن في لا شعورنا ومن الصعب أن نتخلص منه مهما كنا ثوريين. ليس هذا دعوة للتشاؤم وإنما اعتراف بحقيقة استسلام نسبة كبيرة من أبناء المجتمع العربي لبعض المفاهيم، ومنه مفهوم الحب الذي يعني عندنا نحن العرب أنه مجرد هراء، وهو ما لم يستطع الثقيف المدرسي أو الجامعي، ولا تنور الوعي أن تمحوه. فهو «خيال» كما يقول ع. الخطيب، خيال فاصل بين الجسم والروح... ومن الملاحظ أن هذه النظرة متغلغلة فكرياً وممارسة في جل شبابنا، إنها نظرة ميثافيزيقية إلى حد بعيد، لذا نجد من الطبيعي في هذه الأحوال من يرمي بالتحليل النفسي عرض الحائط. إذا انطلقنا من مفهوم أن الكتابة الحقة هي التي تنطلق من الظروف المحيطة بها وهي المعبر عن العامة لا النخبة، فإنه تبعاً لهذا يلزمنا تجنب «أدب الموضة» والتبعية، وبالتالي استعمال المناهج التي تتسجم مع المواضيع المطروقة وليكن تجديداً نابعا من تفكيك قيمها، لأن النكران وحده ليس هو التجاوز، هذا ويبدو أنه ليس هناك فاصل بين الصراع الاجتماعي والجنسي والنفسي، فكل هذه الأطراف مرتبطة بالأخرى وبالتالي يكون تفكيك الواحد تفكيكا للآخر.

في الفصل الثالث يصور الكاتب بسخرية مرة سادية شهريار «الاستيغام الأيسري ينتفخ». فالكاتب هنا يفند أسلوب العنف الذي يمارس على المرأة عادة من طرف الرجل... هنا يتلذذ الملك بالمهبل المثقوب، وفوق ذلك يقطع رأس الضحية.

الأولى يجسد الكاتب السادية بالمقابلة بين صورتين : جنون الملك وهو يتفصل عن ذاته تماماً، فمكانه ينفلت من بين يديه. والثانية، كنتيجة للأخرى هي البديل الرهيب لذلك الخطر الذي يهدد كيانه بالدمار وهو رد فعل : تمزيق المهبل، والتلذذ بذلك ثم محو صاحبته. هذا الموقف بشع، موت في الحياة وذلك مقبول من طرف الرجل الملك، فأناية الملك تموت عندما تسرق منه متعته. لذلك يقتل زوجته، وأخريات كفدية لخياتها، إضافة إلى هذا موت ضمير المتفرجين الأحياء الذين لا يستفهم عمل الملك اللا إنساني. فالكتابة تبرز في خضم هذا الصراع الدامي، بين الحياة والموت، وهي تقوم على مبدأ القاتل — المقتول في آن واحد، والسؤال الذي يطرح نفسه هو ما هي الطريقة التي سلكها الكاتب لبلوغ هذا الهدف ؟ وما قيمتها ؟

في المشهد الرابع يأتي الحل المعروف في «ألف ليلة وليلة» الأصلية، وإنما بمنهج وبرؤية جديدين. شهرزاد تنطوع لتفدي بنات جنسها. وبهذا يكون حل المشكل آتياً من الداخل (وهذه بادرة حسنة) ومن محيط المستبد، فشهرزاد ابنة وزير الملك، وهو يأتي على يد المضطهد (يفتح الطاء)، وهو هنا المرأة، وشهرزاد تنجز عملية الفداء بواسطة الحكاية الفاتنة، ويستعمل الكاتب لعبة المرأة : شهرزاد تحكي لأختها، ومن خلال هذه الأخيرة تحكي للملك شهريار الذي بدوره هو امرأة أخيه شهر الزمان أثناء جلسة التهلك.

يستوقف القارئ في هذا الفصل عند تحليل الكاتب لعنصر الليلة البيضاء، إنه وحدة جديدة في القصة. الليلة البيضاء تقلب زمن الليل العادي إلى نهار فتمحو بذلك التقاسيم

المعتادة للزمن، وتجعل الحكاية شيئاً أزلياً... إنها عالم التوحد : خليط من الشمس والكواكب الليلية، تمثل البداية والنهاية معاً فتكون بذلك كامتتحان لفكر يقظ على الدوام، تائه مفتون بلذة لا نهائية عبر «صمت الليل المتأمل» الذي يمحو إمكانية الكلام، وهي موطن متناقضين : «إحكي حكاية وإلا قتلتك» أي الفتنة والموت. واللييلة البيضاء مثلها كمثل شهرزاد، فهي أمام الليل والنهار وهي في نفس الوقت خلفها، «أمام — خلف» الموت والحياة. واللييلة البيضاء تطرح إشكالية الكتابة عموماً، وهي الصمت — المتكلم، وقد تكون إشارة إلى الكتابة المنطلقة من الصفر كإدانة للكتابات المعلبة البائدة التي تتجاوزها العصر، وهذا منهج جديد وخطير، «ولكن خطورته تنبع — على حد قول الكاتب نفسه — من البحث العلمي الذي يهز ويفكك الهياكل الاجتماعية هزاً وتفكيكاً لا نهاية لهما».

ولنعد إلى السؤال المطروح سابقاً : إلى أي حد توفقت شهرزاد في خطتها ؟ وتعبير أدق، إن قيمة أسطورة شهرزاد التي وظفها الكاتب لتفكيك الأيسمية، كما هو واضح من خلال النص، توفقت في عملية الإنقاذ تلك، حيث إنها وضعت حداً لسلسلة الإنتقام الذي تتعرض له بنات جنسها ولكن الأوبة تتحطم بشكل من الأشكال. حيث إن شهرزاد ظلت سجيناً قصر شهریار من أجل أن تسليه.

المشهد الرابع يعود بنا إلى خطورة اللييلة البيضاء وهي هنا الكتابة، فهي تنفض الغبار بعنف عن الهياكل القديمة. فدويان عندما لا يجد حلاً للتخلص من طغيان الملك يقدم له كتاباً أوزاقه بيضاء مسمومة، فيموت الملك وهو يتصفحها، فالكتابة هنا تسمو إلى مستوى السلام إذا كانت كتابة بيضاء بمعنى كتابة جديدة نابذة للهياكل القديمة، معربة مفجرة للمواقع... كتابة المغايرة والتغيير.

المشهد الخامس يصور الحب المضائع في المجتمع المغربي، وقد سبق ذكره في فصل سابق؛ نلاحظ هنا أن الكاتب يصد الإنشطار الذي يعانيه الوهان في المجتمع العربي، من خلال أغاني شمس النهار، تدور حول ما يلي «كنت سأكون مفتوناً بآخر الآخر غيري أنا وغيرك أنت. ومع أنك أنت الذي يفتنني؛ إلا أن الآخر هو الذي يكشف لي — في لحظة الشطحة — المكان المسحور الذي تشغله مشتتياً، وأنا أغيب. فالكتابة البيضاء المرموز إليها بـ «اللييلة البيضاء» تزعزع كيان البنيات الجامدة، فهي إذن طريق لتحطيم الثنائيات، ويعبر الكاتب عن ذلك بصورة رائعة : اللييلة البيضاء عندما تلمع النجوم تصبح حلقة من حلقات الكون، بكواكب، «فماذا يضيئها لو كانت نموذجاً كونياً للفتنة العاشقة؟» يضيف : ويكون الافتتان بها ضرباً من أضرب الإفتتان بجمال الكواكب الذي يظهر جلياً في الإستعارات المتعلقة بالكواكب فما هذه الكواكب إلا جمال نور الفكر الوقاد وعثه الدائم عن الحقيقة منذ آلاف العصور»، ويورد الكاتب مثالا على افتتان الناس بها في كل عصر بقرم الزمان، فالناس تعلقاً بها شبهوا بها أسماء أبنائهم. فالدرويش يكبث كلفه بقرم الزمان، والولد يدعوه إلى الفاحشة والأدب من بعيد يتلذذ بمحسن ابنه وبمشهده يدعو الدرويش إلى المحرمات، وهنا يطل علينا عنصر آخر جديد في فكر الكاتب : تحطيم ازدواجية فكرة «الداخل — والخارج» الوهمية : فقام

أندرويش والولد مغلق في اعتقادهما، ولكن الأب يقتحمه خفية، وقد سبق أن عبر بنفس الصورة أثناء الحديث عن جلسة التهلكة : اطلال شهر الزمان على جلسة التهلكة المغلقة الأولى، وعلى الثانية، ثم ثالثة مع أخيه شهريار كما يسمو بالفتنة إلى حدود تجاوز كل المواضع الاجتماعية. فالذي يجذب بحسن قمر الزمان هو رجل — قبلًا — مثله، والرجل أبوه، وطرح مثل هذه القضايا الفلسفية خلال نص أدبي ذو بعد مزدوج : فهو يثبت وجود نفس جديد منفرد في الكتابة المغربية المعاصرة، إلا أنه يطبع الكتابة بنوع من الغموض مرده إلى أن النص مكتوب بلغة أجنبية (الفرنسية)، ولكن الكاتب تدارك هذه القضية وعمل على ترجمة جل مؤلفاته)، وإلى هبوط المستوى الثقافي والفقه المعرفي بالنسبة لأغلبية القراء، ومشكل كهذا يخله الزمن، ولدينا أمثلة عدة على ذلك منها الشاعر العربي أبو تمام، وأكبر قادة الفكر في العالم الذين لم يفهموا إلا بعد مرور سنين وقرون على كتاباتهم أمثال هيكل ومن تناولوا فكره بصياغة جديدة.

من خلال تتبعنا لفصول «ألف ليلة واليلة الثالثة» تبدى لنا دواعي حيرة القارئ في تحديد القضايا المطروحة وفي تصنيفها، فهي في الأساس محاضرة ولكنها لا تخلو من عناصر تطبعها بطابع القصة وهي مرة مقال فلسفي وطورًا مقطوعة شعرية. إنها إذن مزيج من الاجتناس الأدبية يطفئ عليها عنصر القصة كما يتضح من خلال تحليل الفصول. وهذا قالب منفرد يثبُت عن قاعدة القصة الواقعية، ولا ينزل كليًا إلى القصة الرمزية الغامضة التي يسقط فيها دعاة «الفن للفن»، ومن العبث أن يحاول الدارس للقصة — إذا جاز أن نسميها كذلك — أن يبحث عن موضع لها مطروق بالطريقة القديمة : من مقدمة شيقة إلى تحليل مشوق تتشابك خلاصة الأحداث والشخصيات في نقطة أو نقاط استفهامية يأتي الجواب منها طبيعيًا في آخر القصة، بمعنى آخر، لا وجود في «ألف ليلة واليلة الثالثة» للحبكة القصصية. ففي الصفحة الأولى يحدد ع. الخطيبي الموضوع : «إحكى حكاية وإلا قتلتك مصحوبًا بالليله البيضاء». ويؤكد ذلك وجود نزعة جديدة في الكتابة القصصية هنا (كما في كتاب الدم). فبعد قراءة النص نلاحظ أن الكاتب لا يستكين لقصة معينة إلا إذا أراد — تعففاً — أن يصوغها، فالكاتب منذ السطر الأول، يبرئ نفسه من هذه العملية. وليس معنى هذا أن القصة فارغة وتافهة كما قد يظن، إنما معناها أن الكاتب وعيا منه بأن الحياة البشرية معقدة فإنه من الصعب معها تحديد أحداث معينة وأشخاص معينين، فالإنتاج الأدبي هنا هو الذي يحدد وجهته التي هي ذاته وهدفه الذي هو ذاته. فحقيقة العالم بمنظار العالم بنفسه غير تامة، وبمنظار الفنان غير ثابتة، وبالتالي من البديهي أن يخلق الأديب أشكالًا معبرة عن هذا، ولذا يمكن أن نقول إن فكرة المغايرة عند ع. الخطيبي وهي نتاج ظروف مغايرة، ووعي مغاير بهذه الظروف، ورؤية للتغيير مغايرة، فكرة المغايرة عنده (أو الفرق أو الاختلاف) تفرز كتابة المغايرة. «فكتاب الدم» ليس هو «النبي المقتنع» ولا «المصارع الطبقية على الطريقة الطاوية» ولا «الذاكرة الموشومة»، و«ألف ليلة واليلة الثالثة» وهو موضوعنا، ليس هذه جميعًا... فهذا الحادث أو ذاك يبدأ حياته ببداية قراءتنا للكتاب،

كأحداث السينما على الشاشة بالنسبة للمتفرج، وحياة هذا الحدث أو ذلك تنتهي بمجرد انتهاء الكتاب، لهذا يستخدم الكاتب الزمن الحاضر والأمر بدل الماضي. «إحكي حكاية»، «لنأخذ الوقت الكافي لنحب شهرزاد،» «من الامام نسح ومن الخلف نموت» «قبل الوصول إلى ألف ليلة وليلة (إحكي).... يكون بذاته مبدأ شاملا» الخ...

فوجهة النظر في هذه الشخصية أو تلك، هذا الحادث أو ذاك، يختلف باختلاف القراء وليس من حق الكاتب أن يفرض شيئا ما على القارئ، لذا يعتقد أنصار «الفن للحياة» أن هذه النزعة تباعد بين الفن والحياة. والجواب على ذلك هو أن الامرين لا يتنافيان، وقد عبر ماريغو عن هذا بقوله : «السير الحر للسريين عمل الكاتب، وتفكيره كذلك، حول ذلك العمل». وقد قال نيتشه عن رقصه القلم : «هل من الضروري أن أقول إنه يلزمنا أن نتعلم كيف نكتب وكيف نرقص بالريشة مثلما نتعلم الرقص بالارجل وبالأفكار وبالكلمات؟».

تبدو هذه الافكار منطقية، فإذا افترضنا أن وظيفة الادب ثابتة، فإن مفهوم الادب يختلف من عصر لآخر، ووظيفته نستشفها من الكلمة، فهي كما يقول جاكسون «ليست كبديل لشيء في الواقع أو كانهجسار واقعي، وإنما نلمسها ككل». وهذا يبين مدى أهمية الشكل في الادب. فرولان بارط يرد على الذين يهتمون بالبنويين باللا واقعية : «أليست الاشكال من هذا العالم ؟ أليست الاشكال مسؤولة أيضا ؟... إن البنيوية لا تريد أن نسحب التاريخ من العالم، إنها تريد أن نربط إلى التاريخ، ليس فقط مضمونات ما (هذا ما كان قد عمل سابقا ألف مرة) إنما أيضا أشكالا، ليس فقط المادي وإنما أيضا المعقلن، ليس فقط الإيديولوجي وإنما أيضا الجماعي»⁽¹⁾ فالفنان بهذا المنظور «خالق أشكال» لا «خالق أفكار» كما يقول رولان بارط ولا يعني هذا عدم الإهتمام بالمضمون، وبالظروف الإجتماعية والإقتصادية والنفسية، في الإنتاج الأدبي، إنما يعني أنه مادامت اللغة في الادب هي أداة التعبير فينبغي أن نساثلها هي كطريقة إلى معرفة الوسط الخارجي للنص لا العكس، بحكم أن أي نص أدبي متعدد الدلالة، وفي ذلك يقول بارط : «نقول عن عمل أدبي بأنه خالدا، لا لانه يفرض معنى واحداً على أناس مختلفين، وإنما لانه يوحي بمعان مختلفة إلى انسان واحد».⁽²⁾ فالكاتب والناقد البنيويان رجلان حديثان (ويسميها بارط «إنسان التقنية» يخلقان عالما خياليا موازيا للعالم الموجود ومشابها له، لا من أجل أن يكون صورة أخرى له ولكن بهدف جعله معقولا ومفهوما، فهو لا يقلد المضامين التي قد تحتويها هذا العالم، وإنما يقلد الاشكال والوظائف التي يتشكل من خلالها»⁽⁴⁾

وقال جينيت في نفس الموضوع : «إنه أصبح مشروعا وضروريا أن ننظر إليه (الادب)، ولو للحظة لغة دون رسالة»⁽⁵⁾

في هذا المستوى يكتب ع. الخطيب. قارئه يلهث عبثا وراء معنى معلق باستمرار، فهو من الفئة المعاصرة الحقيقية التي تحدث عنها بارط في «مقالات نقدية»، فئة لا تهدف إلى توجيه العالم بكتابة مباشرة، فئة تأتي أن تخضع لمواصف المؤسسات، كتابتها حرة، تخرج العالم

بأسئلتها المستمرة المدهشة، رافضةً للاشكال القديمة التي تجاوزها العصر، منطلقة من تحليل وتفكيك عنيفين للاشكال والقيم القديمة ذاتها، مما جعل عبد الحكيم قاسم يقول عنه: «تفتقر خارج جمعنا... ننذرنا...»، وأنت تتحدث بحسارة عجيبة... وأنت تستخدم قاموساً تعلم أنه فوق طاقتنا... هل تريد أن نسمعا حديثاً أم أن نخرسنا بحديث؟»، هذه القولة شهادة برفض ما هو قديم مما جعل الأستاذ غليون يقول (عضو آخر من الملتقى): «كيف تفكك هذه القيم دون إدخال قيم جديدة، دون إدخال أفكار جديدة؟» ويجب ع. الخطيبي: «ليست هناك قيم جديدة مسبقة. وما نسميه بالجديد هو في الحقيقة مسألة جد صعبة، لأننا نسمي مسألة ما جديدة ثم نعي أن هذا الجديد قديم جداً ويقع في دائرة أقدم منه. إذن الجديد هو حركة وتحرك لا نهاية لهما...»⁽⁶⁾

ويقول كذلك: «لا يستطيع الإنسان أن يحاول التفكير في موضوع ما أن يخرج تماماً عن أرضيته، وليس هناك تجاوز شامل، أما الجديد فهو ذلك العنف الذي يحرك ويفكك الأرضية قصد إبداع شيء مغاير.⁽⁷⁾ ونخلص إلى أن الموضوع عنده لا يوجه اللغة من الخارج، فالكتابة لديه لا تعرف أين تسير بالموضوع، وبه هو نفسه، وثم تكمن خطورتها، ومن ثم كذلك لا يمكن أن تكون الكتابة معه مجرد «صباغة للصوت» كما يقول فولتير.

نحن إذن لا نخلص مع الخطيبي في «ألف ليلة وليلة الثالثة» وغيرها «كتاب الدم» إلى قصة معينة بقدر ما يواجهنا تفكيك جسور لجل القيم البائدة، نتلمسها من خلال لغة شاعرية دافقة محكمة التركيب والصياغة.

هوامش

1

2 رولاند بارث مقال العنصرية النبوية، ص. 219.

3 رولاند بارث، النقد والحقيقة، ص. 62.

4

5 مقال النبوية والنقد الأدبي ص. 150. الوجه 1.

6 مجلة الآداب

«جبهة الأمل» لعبد اللطيف اللعبي

الكتابة والتجربة :

لا يمكن الحديث عن شعر اللعبي كمجموعة من النصوص المستقلة عن صاحبها رغم التمييز النسبي القائم بين الأثر الأدبي وكتابه (التمييز بين طموح الكاتب ونواياه وبين الأثر المعطى)، لا يمكن ذلك لأن الكتابة عند عبد اللطيف تمتاز بجذبه بشكل مذهل لدرجة لا نستطيع معها أن نقيم ذلك الفصل التقليدي بين الذات والموضوع أو الكاتب وأثره في كتاب «جبهة الأمل».

الكتابة عند اللعبي تجربة بخد ذاتها، تجربة تقول واقعا تعيشه بمأساويته وتألقه، كما تعيش واقعا تقوله بهزائمه وآماله الباقية، فالشاعر لا يكتب عن هم حيائي ينقله الى الورق، بل يكتبه في الخيلة، ويكتبه وهو يعاينه ذاتيا وموضوعيا، يعايشه بكل تفاصيله كما يعيشه مستمرا وهو يكتبه.

في «جبهة الأمل» ينبغي أن نرمي بكل تلك التصورات الواهمة عن أشكال الكتابة وحدودها، إذ لا حدود للكتابة ولا نهاية لأشكالها. إن اللعبي لا يكتب شعرا بالمعنى المتعارف عليه، وبالمقابل لللعبي كتابة تنسحب على كل ما يقوله في الواقع = رسائله + نداءاته من أجل الحرية + قصائده المتفق على نعتها كذلك. ينبغي إلغاء تلك المسافة التي تنصورها بين (المضمون) الشعري و (شكله)، بين الاجتماعي والسياسي في الشعر والفني فيه. «(1) هنا في هذا الكتاب، يجب أن نفهم أن تجربة الكتابة هي ذاتها تجربة واقع معين، وليست مجرد انعكاس له أو تعبير عنه، انها حفر بالأيدي والأصابع في عمقه ذلك الواقع من أجل أن يعم الأمل الأرض.

الكتابة عند اللعبي تعطي للفعل القائم فيها (كتجربة حياتية) فعاليته، تقوده الى نقطة الضوء، عبر غبار الهزائم وعزلات الفشل، لاعادة خلق الحياة، التي بدون فاعليتها لا يمكن أن تنقوض.

لكن، بما أنها تجربة حياة، هذه التي نسميها تجربة كتابة، فهي لا يمكن أن تموت، نتكلم هنا عن الموت والحياة لا بالمعنى الانطولوجي، بل بالمعنى الشامل الذي يعطيه لهما الشاعر :

الموت : الانتهاء والقبول.

الحياة : الاستمرار النوعي الخلاق حتى بعد الاستشهاد المناقض للموت.

في دلالة اعتقال الشعر :

وعندما نقول بأن تجربة اللعبي الحياتية هي كتابته الشعرية، وأن هذه الأخيرة هي حياته، فنحن نعني بذلك تلك المرحلة التي أصبح فيها الشعر عنده رئة يتنفس من خلالها غضب الشعب. وعندما يمتزج الشعر بالحياة (الحياة بالمعنى المشار اليه سابقا) فإنه يتعرض لمحاولة الخنق، وهذا ما حصل للشاعر على الأقل منذ 1972 وحتى الآن.

الدفاع عن الشعر هو دفاع عن الحياة، وإذا كانت قبائلنا الممتدة على طول البحر الأبيض المتوسط تلجأ إلى اعتقال شعرائها «ها» فذلك نتيجة حتمية لاحتجاج هؤلاء ضد الخنق وكبح وتكبيد الطاقات الهائلة والخلقة لدى شعوب هذه القبائل المتحمسة للتغيير الجذري. أي قتل فكرة التغيير فيهم، خنق للشعر كملكة جماعية طبيعية.

— «تعرفين كفاحي
من أجل فن جديد
لا يتعارض فيه الشكل والمضمون
بل يتناسقان كعضو مع وظيفته
كتناسق الدماغ مع اليد
يتحدان في التأمل
في الدراسة في الممارسة
الفن الذي سيأخذ على عاتقه
كل الميراث البشري
للجمال الحقيقي
ليدفع به حتى يصله بذلك الملتقى الأقصى
حيث سيصبح الشعر
ملكة طبيعية»

ص 185 — 186

وبورجوازيات هذه القبائل من أجل استمرار نهبا الذي هو خنق للشعر، تحافظ على بعض الأشكال القمعية السابقة وتضفي عليها طابع العصرية : الاحتفاظ بالقمع المباشر والأيدولوجية الدينية من «المرحلة الاقطاعية» وعصرتها مضيقة أنواعا جديدة وحديثة من وسائل القمع : التلفزيون + الصحف + الحبس + الدعاية... وبورجوازياتنا هذه، لا علاقة لها بالليبرالية والديمقراطية، لأنها ذيلية حتى النخاع، تابعة في نموها المهجين الذي يتطلب المزيد من الذهب (2) تخاف الكلمة التي تعرض على إعادة خلق العالم، تخاف الشعر حينما يصبح حياة

أي ملكة جماعية. الاعتقال هنا، حالة طبيعية في وضع غير طبيعي، «(3) حالة منطقية في عالم لا منطقي بطبعه الاستغلال والعنف. الاعتقال هنا، هو معادل الحريات الموهومة ومكمل ضروري لها؛ إذ لا مكان لصوت الشاعر — النشاز في جوق الانشاد التي تردد بأصوات مبحوخة أناشيد الحرية الباهتة.

اعتقال الشعر هو جزء من اعتقال كل الطاقات العظيمة الأخرى، هو درجة أكثر عنفا للنفى الجماعي الذي نعاني منه منذ زمن طويل.
ولكنه بالمقابل إنذار مفجع بالعواصف المقبل، دليل على لا تكافيء المعركة، خوف من هذا النهوض المفاجيء العارم من تحت الانقراض، انه بداية الطريق.

— «أحيانا أم كرهنا
عندما يلقي بشاعر ما في بلاد ما
داخل السجن
فتلك علامة لا تخطيء
معناه أن مصاصي الدماء والجلادين
قد أصابهم الرعب
معناه
ان نظام المستغلين
أخذ في الانهيار»

ص 119 — 120

الكتابة في الواقع :

منذ الهزيمة وحتى الآن وعبد اللطيف يكتب الواقع وفيه، أي منذ (سلسلة +...) وحتى الآن، وقصيدة عبد اللطيف تنكتب في الواقع كجزء منه. إلا أن شكل حضور الواقع مكتوبا يأخذ طابعا آخر منذ 1972، إذ يمتزج القول الشعري بالواقع، يشكلان جسدا واحدا.. القصيدة تعيش الواقع الذي تقوله وتقول الواقع الذي تحياه.. أي أن القول الشعري يصبح شكلا من أشكال مقاومة الموت، أي جزءا من الأدوات الملموسة لقهر الألام» (4) ورفضها، ودعوة مادية للتفكير من أجل متابعة السير... في قصائد العنف الأولى (سلسلة +...) يتعامل اللعبي مع الواقع تعاملًا حماسيا مجردا إلى حد بعيد. وفي حماسه الشعري يتم تعميم الواقع (الواقع الجزائري بالتحديد) وفي تجريده له يقفز الشعر عن كتابة تجربة إنسانية في ملموسيتها، ويعوض ذلك بتكديس وصف ذي طبيعة هجا لنعوث تشير إلى عسف الواقع وارتباطه وتبعيته.. في هذه المرحلة كان عنف اللغة يتضمن قول عنف الواقع ويبرزه بشكله

الياس ادريس

التجزئي المشنق، أي كما هو خارج القصيدة، من هنا لا ترقى قصائد العنف الى إعادة خلق العالم (حزيران، أيلول) لتقوله شعريا... ومن هنا ذلك الانتشار اللغوي فوق بياض الورق الذي لم يستطع إقناعها بعمق تجربته الانسانية، لأن عنف اللغة في آخر المطاف يتحول الى مجرد اتهام بارد يقول سطح الواقع ومظهره بشكل عنيف (لغويا) فيما يعتقد انه يقول جوهر تناقضاته وحركته.

التحول والتحول الشعري :

إلا أنه بدءا من (أزهت شجرة الحديد) تحول قول اللعبي للواقع منتقلا من الرفض اللغوي العنيف له (سلالة +...) الى الادانة الثورية الهادئة التي هي اقصى درجات العنف.

والتحول في قول الواقع هو قبل كل شيء تحول في رؤية حركة صراعاته، وتحول في الفعل داخل تناقضاته (أزهت شجرة الحديد...) هي الانتقال من رفض الواقع الى ادانته.

وفي انتقاله الى موقع الادانة يتقرب الشاعر من الحقيقة، وفي اقتراب الشعر من الحقيقة يتحقق اندماج الشاعر بالحياة ليشكلان صرحا منيعا واحدا ضد الموت..

وفي هذه القبائل عندما يقترب شاعر ما من الحقيقة، أي عندما يدمج حياته بشعره. يواجه بشدة من طرف معتصبي الحياة (= معتصبي الشعر)، فيحدث الاعتقال ويحدث التحول.

الحقيقة، هنا، في نسبتها، التي على الشاعر النضال من أجلها عبر النضال من أجل قولها (وقولها هو نضال من أجل وصولها). فالحقيقة الممكنة (ولكن غير المتحققة الآن) والمقصودة هي أمل كل الشعراء، والوصول اليها هو الغاء لكل المسافات القسرية القائمة بين السياسي في الحياة والأدبي فيها.

شاعر الأمل هو شاعر الحقيقة (وأزهت شجرة الحديد +...)، نقول الحقيقة (= الأمل) في ملموسيتها وفي عمقها الانساني. إنها لا تكتفي بوصف الواقع، بل تطرح الاسئلة الكبيرة فيه من أجل الخروج منه وبه الى حالة النقيض..

— «مجنون دائما

يلزم أن نفكر

كيف انتهى المطاف بنا

كيف الثورة، أنت

ومسيرتي الطويلة»

ص 121

وطرح السؤال في الواقع هو طرحه في القصيدة وفي تجربة الشاعر. فوجود الشاعر رهن الاعتقال دليل على استمرار حالة النفي الجماعي، أي استمرار منطق القبيلة.. إلا أن وجوده النوعي هنا هو تأكيد على الاستمرار في الاقتراب من الحقيقة (- الأمل)، تأكيد على رفض الفشل الذي أدى الى الهزيمة (= فشل البورجوازيات العربية في إنجاز الحد الأدنى من مهامها كقائدة لحركات التحرر الوطني + فشل المشروع البورجوازي الصغير التقدمي في أكثر من مكان...)

إن الاستمرار النوعي هنا (الاستمرار في الخلق) هو رفض لمنطق الهزيمة ورفض للمشروع الفاشل وطرح السؤال في أسباب الهزيمة والفشل وأسباب تكررها المأساوي. والاقتراب من الحقيقة لا يتحقق في العراء أو في المطلق بل داخل حركة الصراع، لذا ينبثق الأمل عند عبد اللطيف من ظلم الاقبية وعفن القبور ودماء الشهداء.

الأمل هنا هو نقيض لذلك التفاؤل المزعوم الكاذب الذي يميز بعض شعرائنا الصغار المعزولين عن حركة الواقع ومنطقها. (5) الأمل يولد من الفشل كرفض له. من الموت كنتقيض له.

إن رفض الفشل عند اللعبي هو دعوة للحفاظ على نقطة مضبوطة بداخله من أجل متابعة المسيرة.

الشهداء / الأمل :

واذن كيف يصبح الشهداء أملا ؟

إن الجبهة — كلغة سياسية — تناقض ظاهريا الأمل من حيث كونه لغة شعرية، إلا أن الكتابة الشعرية عند اللعبي، وهي تدمم المسافة القائمة بين السياسي في الحياة والأدبي فيها، تؤسس لعلاقة جديدة بينهما يصبح الشعري فيها هو السياسي ذاته وقد تخطى عن الخطائي فيه وتحول الى مبدع خلاق يعطي للفعل فعاليته.

إن جبهة الأمل هي جبهة الحقيقة، وجبهة الحقيقة هي جبهة الشهداء، والشهداء عند اللعبي فعالية حياتية تستمر حية نابضة بالأمل في شعر اللعبي، وكتابة اللعبي استشهاد الشهداء، هي عيشة موتهم، لأنه يكتب من نفس الموقع الذي يحتلونه في رئة الشعب، من نفس الشرط الانساني الفاجع بلا انسانيته الذي يوحدون فيه (إنه معرض للاستشهاد بين لحظة وأخرى) هنا بالضبط - تصبح الكتابة واقعا ملموسا وأكثر مادة... وتسي جدلية الفشل / الأمل أكثر واقعية.. إن معاناة لحظة الاستشهاد ذاتيا وموضوعيا بكل رعبها ورهبتها هي التي تنتزع الأمل انتزاعا من تحت سياط الجلادين ومغتصبي الحياة.

— في قصائد «إيفلين + سعيدة + فارس العطاء تبرز بوضوح جدلية الفشل / الأمل، حيث يصعد الأمل من عيون الشهداء.

«ميت، أنت، أممكن يا محمود ؟ لا أقوى على حصر الدموع. العالم يظلم من حولي. القصيدة عزاء حقير إزاء فقدانك، أتوقف.

حسنًا يا محمود، يا رفيقي العذب، السرمدى، علي أن امثل لوصيتك الأمرة بالفرح.»
ص 148

«ولماذا موتك

يستحيل أن يبقى مكتوما

يستحيل اختزاله في مرثية تلقى بين الأقرباء

ثم تدفن

في سرداب النسيان، نفسه

مع العبرات

أكاليل الورود

والعناق اليائس

لا لا

ص 152

«الكتابة تافهة، هذه الطعنة في القلب، سماء الشقاء العاقر. شمس الجريمة تجهيز شاحب. صمت الاسوار المتراكمة، كرامة مسننة تحاصر أيدينا. تافهة هي عيوننا المدماة. الموشومة بأخاديد العقد. وكلماتنا مفرقات باردة كقماط في المزلّة. تافه طوافنا المسلول ونحن نخرج أقدامنا في قلعة المنفى آه من حبنا المتوحش يا رفاق السلاح. ولكن لا تأبه

شق العصا أيها القصيد

يا ابن الالم الاقصى»

ص 166

خصوصية تجربة اللعبي :

إن تجربة اللعبي الشعرية هي تجربة حياتية مناقضة للموت، فرفضه للموت وتشبثه بالأمل هو نتيجة لتعرضه اليومي لها ؛ وفي بخته الدائم عن بريق الأمل في أنقراض الظلام والقهر يكبر الكون في عينيه ويتحقق نقيض ما أراده أعداء الحياة (أي أعداء الشعر)، يكبر العالم وتزهر شجرة الحديد ويصبح القول الشعري تغنيا بكل أسرار الكون، الشيء يعطي للشعر (خاصة

شجرة الحديد) طبيعة ملحمية يبدو الشاعر من خلالها سائرا عبر أزقة المدن القديمة، مكتشفا تناقضاتها، كاشفا زيفها، متبهما مغتصبها ومتوهي تاريخها، حتى يصل الى اللحظة التي يكتب فيها فيكشف استمراره النوعي ويدعوك لتأمل كل شيء بشكل جديد وعين جديدة متبصرة :

الكتابة : كدعوة للفعل الخلاق، ورفض للهزيمة والألم كتنقيضين للانسان في اقترابه من الحقيقة.

الانسان : كدعوة للحفاظ على داخله من أجل متابعة السير.
المرأة : كنوع بشري جديد، أي كمشاركة رئيسية في صنع الغد الافضل، في الخلق، في ابداع كل ما هو جديد بالفعل.
الحب : كملكة طبيعية لا تكرر الامتيازات.
الحقيقة : كدعوة • ستمرة لقولها وخوض المعارك من أجلها، إذ بدونها يفقد العالم الانساني مغزاه ويستحيل الى نقيضه.

إن هذه العناصر وغيرها هي ما يعطي للشاعر خصوصيته كمبدع يكتب من مكان معين في واقع معين. إن شموخ الشاعر الذي انتزعه انتزاعا من الاقبية والسجون هو الذي يعطي القصيدة نكهتها الخاصة كقصيدة دائمة، أي قصيدة الأمل (= الحقيقة).

- 1 — إن السياسي في الادب يصبح أدبيا عندما يتخلى عن الخطابة، أي عندما يخضع لشرط الكتابة ككتابة أدبية، وإلا فإن الخطابي سيهيمون ليهدم شرط الكتابة ليبعدوها عن مجالها المحدد : أي كونها كتابة أدبية.
- 2 — جبهة الأمل، ص، ص، 81، 168.
- 3 — جبهة الأمل، ص، 104.
- 4 — جبهة الأمل، ص، 155.
- 5 — جبهة الأمل، ص، 131.

ملحوظتان

حول «ملحمة بيروت» لعبد الصمد بلكير

أثار المناضل عبد الصمد في افاضته الهامة التي نشرتها الثقافة الجديدة في العدد 24 عدة قضايا تحجبها غيره من المناضلين الذين اعتادوا على الكتابة ضمن المعادلات الجبرية. ومن أكثر ما يستحق التثمين أنه تجاوز مزایدات الانظمة فلم يوفر واحد منها. وهو شيء كنا ولا نزال في حاجة الى اقتراعه في وعينا المكتوب بعد أن طغى الكتبان المتآمر على الكتابات السياسية في المشرق والمغرب. ولعل الفضل في ذلك عائد الى فقر «الثقافة الجديدة»، بقدر ما هو الى جرأة الكتاب وصراحته الثورية. والثقافة الجديدة بحمد الله مجلة ذاتية التمويل لم يمسسها البيروقراطية. وقد مكنتها ذلك من المحافظة على عذرتها متحملة كل ما تعانيه العذراء العربية من صنوف الكبت والحمران والاعتقال، لا سيما في زمن صار فيه حتى المقاتل موضوعا للصفقات النفطية ولم يسلم من وسوس التمويل الا القليل ممن عصم الله ! ولقد كنت أود — ولتسمحو لي بالخروج عن الصدد — لو أن الثقافة الجديدة تخصصت ضد محاولات الابتزاز التي يقوم بها بعض المرتزقة حين يدسون أسماءهم في هذه المناسبة أو تلك لظهر في بيان مكتوب تنشره المجلة على صفحاتها الخالصة النقاء. ولو رجع الامر الي في مثل هذه الأمور لكنت أمتنع مثلا عن نشر بيان للمثقفين العرب لم يتورع مصدره عن قبول توقعات البعض من الكتاب الذين يعيشون في بخوحة النفط ويقتضون الأموال من الجلادين والبلطجية ويصرون في نفس الوقت على التحدث باسم الجماهير !

وأعود الى عبد الصمد بلكير لأكبر فيه تلك الروح المغامرة التي جعلته يرفض المعادلات السياسية في كتابه ليؤكد ما ينبغي على أطراف حركة التحرر العربية من وجوب التحرر من هيمنة الخط الرسمي، النظامي، الذي انتهى بالكثير منها الى الضياع في بوادي المساومات الفاشلة.

وهو من هنا يحتفظ بذاكرة خصبة حية فلا تمنعه مزایدات الصمود والتصدي من التنبيه الى الأدوار التي لعبها اقطاب الصمود في خدمة المخطط الصهيوني. ولاشك في أنه يعرف تماما من هو المذهب الأول في لبنان ؟ ومن الذي منع الحركة الوطنية اللبنانية من تحقيق هدفها القريب المثال في استكمال تحرير الشريط المتبقي حينذاك من لبنان واغتيال قائدها ؟

وانه ليعرف تماما من الذي اوعز بالهجوم على الثورة الأيرانية ولمصلحة من جرى ذلك ؟

ولعله يعرف أكثر من هذا او ذاك من الأدوار المنسية التي استفاد ابطائها من ضعف الذاكرة فركبوا الموجة تلو الأخرى ولم يتركوا جبلا الا ومشوا عليه في ذلك السيرك المتقل بين العواصم.

لكن الكاتب المناضل لا يلبث ان يتعارض مع وعيه المستنير فيخلط بين بعض الأوراق بطريقة تثير الاستغراب. وقد استلقت نظري من بين تحديداته الصائبة هاتان النقطتان :

١ — يجزم الكاتب بوضوح ان الولايات المتحدة، بوصفها زعيمة الامبريالية العالمية، هي العدو الرئيسي للامة العربية، وينطلق ضد هذا العدو في حدود الامكانيات الراهنة. لكنه حين يتحدث عن الامبريالية يخرج عن هذا التحديد فيعم الوصف على الاتحاد السوفيتي، ويذكر مثالا لذلك افغانستان وارزريا. وهو بالذات يرتكب خطأ في المصطلحات يسيئ الى منهجه الثوري وربما قلل من فاعليته على صعيد التطبيق. ان الامبريالية كما حددها لينين هي المرحلة العليا من الرأسمالية فهي نتاج تاريخي محض لسيرورة التطور الرأسمالي وجزء لا يتجزأ من البنية الاقتصادية للرأسمالية. والامبريالية بهذا التمثيل لا يمكن أن تقع خارج النظام الاقتصادي الرأسمالي فهي ترتب على الرأسمالية وتعيش معها ولا بد بالتالي من أن تزول بزوالها. وعندما نصف دولة ذات نظام اقتصادي اشتراكي بأنها امبريالية فاننا نقع في مفارقة لا تحل الا بتعطيل احد الوصفين، ان نفني الاشتراكية عن ذلك البلد أو نفني الامبريالية. وقد ارتكب الشيوعيون الصينيون والاليان، والاحزاب الغير حاكمة التي تابعهم هذا الخطأ الفادح حين استخدموا اصطلاح «امبريالية اشتراكية» لوصف سياسة الاتحاد السوفيتي، في تعارض شنيع مع القانون الاقتصادي للاشتراكية. ويأتي هذا الاستخدام الخاطي بتأثير النهج الستاليني في التعامل مع الخلافات داخل الحركة الشيوعية. ويقوم هذا النهج، كما نعلم، على مبدأ التخوين الاعتباري، حيث يصل أي تفاوت في وجهات النظر داخل الحزب أو السلطة الاشتراكية الى مستوى التواطؤ مع العدو الطبقي أو القومي. وقد حدثت بسبب ذلك خروقات خطيرة في مختلف مضامير العمل الشيوعي تضمنت في أحيان كثيرة تزويراً مفصوحاً وفجاً للتاريخ (١).

وقد نشبت البعض بعبارة مماثلة وردت عن لينين اشار فيها الى انحراف الاحزاب الاشتراكية الديمقراطية في دول أوربا الكبرى نحو تأييد الحرب الامبريالية العالمية الأولى فأطلق على نهجها ذلك وصف «امبريالية اشتراكية». لكن هذا الوصف في الحقيقة على سبيل التهمك لان لينين لم يكن، كما لا يخفى، مقرأً بالاشتراكية تلك الاحزاب التي تخلت عن الماركسية وخانت قضية الطبقة العاملة وأصبحت جزءاً من الجهاز الرأسمالي السائد في الدول الاستعمارية.

إن الدولة الاشتراكية لا تتحول الى دولة امبريالية الا حيث تتخل عن نظامها الاقتصادي وتصبح دولة رأسمالية محكومة بخافز الربح الأقصى الذي يدفع الرأسمال للتطلع الى ما وراء حدوده. ومن الغني عن البيان ان الاتحاد السوفيتي لا يزال دولة اشتراكية ولم يتخل عن نظامه الاقتصادي كما لم تنشأ فيه مؤسسات ذات طابع رأسمالي يمكن أن تقف وراء اندفاع خارجي بهدف البحث عن أسواق. وهنا ينبغي ان نضع في اعتبارنا جملة أمور، أولها أن الاقتصاد الاشتراكي هو اقتصاد مبرمج وهو بالتالي متخلص من التقلبات التي تدفع الدولة الى خوض المغامرات في الخارج بهدف اعادة التوازن في الداخل. ثانياً ان الاقتصاد الاشتراكي لا يواجه، بفضل البرمجة، حالات من فيض الانتاج كتلك التي يعرفها الاقتصاد الرأسمالي تضطره الى البحث عن أسواق خارجية. لكنه قد يعاني نقصاً في الانتاج أو قصوراً في التقنية. وهي حالات تجري معالجتها ضمن البرمجة الاقتصادية الشاملة (وإن كانت ترجع أساساً الى الطريقة البيروقراطية التي تدار بها الدولة والتي تشكل في حد ذاتها انحرافاً عن أصول الادارة الاشتراكية كما حددها لينين). وتؤثر هذه الحالات من نقص الانتاج أو ضعف التقنية في السياسة الخارجية للدولة الاشتراكية تأثيراً سلبياً يؤدي الى اضعاف موقعها في الصراع ضد الرأسمالية العالمية. ويمكن ان نلاحظ هنا أن الاتحاد السوفيتي في عهد ستالين كان أكثر توتراً في سياسته الخارجية وأكثر استعداداً للتدخل العسكري المباشر ومع ذلك فلم يتجرأ أحد على وصفه حينذاك بالامبريالية. بينما هو في الوقت الحاضر مضطر بسبب تفاقم القصور في الانتاج الى التساوم مع الدول الرأسمالية الكبرى بمستوى جعل تأثيره في السياسة الدولية يتضاءل باستمرار، بدلاً من أن يتصاعد كما يقتضيه تحول المزعوم الى دولة امبريالية.

الثالث ان تدخل الاتحاد السوفيتي في شؤون بعض الدول الصغيرة لا يندرج بالضرورة في نطاق سياسة استعمارية تهدف الى السيطرة على موارد تلك الدول. ليست هناك في الواقع معطيات مؤقفة تشير الى الفوائد الاقتصادية التي يجنيها السوفييت من بلدان كإرتريا أو أفغانستان أو أنغولا أو كوبا. اننا نعرف على العكس ان معظم هذه الدول تكلف الاقتصاد السوفيتي اعباء اضافية تقاوم من أزمته، وهي غالبا تستثمر من قبل المشايخين غير المتحفظين للسياسة السوفيتية لتوكيد المنحى الاممي القاطع والشامل لهذه السياسة. يمكن ان يشار في هذا الصدد الى صفقات الاسلحة الضخمة كدليل على النهج الاميرالي، ولكن يجب ان لا يغيب عنا ان القسم الاكبر من هذه الصفقات يتم مع دول لا تجرى في دائرة السياسة السوفيتية، بل هي على العكس غالبا ما تكون معادية للسوفييت بحكم عداوتها المزمع للشيوعية. ولندكر هنا مصر عبد الناصر والنظامين لقائمين في سوريا والعراق. وتتحصر اهمية هذه الصفقات في المردود التجاري الكبير، لكنها اقترنت في معظم الاحوال بهزائم ساسية منكرة للسوفييت تكشف عنها تلك الحقيقة الكوميديّة المتكررة وهي ان الاسلحة السوفيتية، خلافا للاميركية، لم تستعمل الا نادرا في اغراض مساوقة للسياسة السوفيتية. وفي احوال اخرى، اخفقت هذه الصفقات اضراما بالغة بسمعة السوفيت ناجمة عن نوعية الانظمة التي يبيع لها، وهي كما قلنا انظمة معادية للشيوعية وتضم في صفوفها عناصر مشبوهة متنفذة لها مصلحة مباشرة في الاساءة الى السوفيت.

رابعا واخيرا أود التأكيد على ان اتفاق المنحى الاميرالي للتدخل السوفيتي لا يعني بالضرورة سلامته من العيوب او امكان الدفاع عنه دون قيد او شرط. وينبغي مع ذلك ان ينظر الى كل حالة على حدة. فالاتحاد السوفيتي يتدخل احيانا لحماية ثورة ناشئة، كما حصل في كوبا التي لم يكن بقاؤها ممكنا دون الدعم السوفيتي، لكن بعض تدخلاته تعكس في الحقيقة شيئا من ملاسبات الدوغما الستالينية، المستعدة دوما للتعامل مع اي وجهة نظر مخالفة بقوة السلاح. وربما بتأثير هذه الدوغما تنزع القيادة السوفيتية احيانا الى فرض تصورها الخاص للماركسية اللينينية بالوسائل المتاحة لها. وهي كما يبدو تحصر على ذلك اشد الحرص حتى لتورط نفسها في مناعب سياسية وعسكرية جمة تكلف اقتصادها اعباء لا ضرورة لها، وتسبب لاهدافها الكثيرة من سوء الفهم.

لكن الاتحاد السوفيتي يبقى في كل الاحوال كيانا متميزا عن الدول الاميرالية، بل وتحكم جوهره الذاتي، حليفا ثانيا للشعب وحركات التحرر والدول المعادية حقا للاستعمار. ولا عذر لاي وطني غير ملتبس في ان يتجاهل هذا الواقع فيخلق لنفسه وطنية جديدة لن تعود عليه في نهاية المطاف باكثر مما عاد به الشعار الديماغوجي المعروف لا شرقية ولا غربية.

2 — انساق الكاتب المناضل عبد الصمد بلكبير وراء الادلجيات السلمية التي تبارى فيها بعض العلمويين من كوادر المنظمات الفلسطينية، وابدى تخوفا زائدا من ردود الفعل «الارهابية» ضد الانتهاكات الجارية في لبنان. ولعله لا يجهل ان الشغل الشاغل اليوم للولايات المتحدة وولايتها في العالم العربي هو السيطرة على هذه الارتكاسات ومنعها من التحول الى ما يسمونه ارهاب. وتأتي مبادرة ريفان في هذا السياق. وقبل المزوح من بيروت اعلن وزير خارجية بريطانيا نصيحته للادارة الاميركية بان لا تسمح بتدمير القيادة الحالية لـ «نظمة التحرير»، لأنها بذلك تهدد الطريق لصعود من ساهم بالعناصر المتطرفة. وينبغي ان نضع في الحسبان ان كل سبل العمل السياسي والتنظيمي قد استنفدت ولم يبق امام حركة التحرر العربية طريق لمعالجة مشكلة فلسطين، أو مشكلاتها الاقليمية الخاصة، غير الانعصاف نحو نهج مغاير في الكفاح ضد العدو الصهيوامريكي وملحقاته في المنطقة. ان التخويف من الارهاب يجب ان يصدر عن الجانب الاخر، اما نحن

فالمطلوب منا ان نكون مؤثرين، بصرف النظر عن وسيلة التأثير، بعد ان اقترت قيمة اوراقنا من الصفر بينما تصاعدت اوراق العدو فبلغت ذروة الرخاء. ولسنا مطالبين بتطمين احد على سلامته كما فعل الدكتور جورج حبش حين اعطى تعهداته بعدم القيام بأي عمل خارج الأرض المحتلة، وكأن الولايات المتحدة التزمت بأداب القتال فلم تعبر حدود الأرض المحتلة ولا مرة !

ان على الكتاب الثوريين مجانية اى اتجاه نحو إهواء الجماهير بالتحليل السياسي الزائد عن الحاجة وتطوير وعيها الثوري بالادلة المرفطة في علميتها. فما نحتاج اليه لا يتعدى واجب التعبئة للمرحلة الجديدة ووضع الجماهير في حالة تأهب للهجوم المعاكس. ومع انه ليس من المعقول ولا من الضروري ان يكون كل كاتب سياسي على شاكلة احمد فؤاد نجم او مظفر النواب فان تكرار المحللين السياسيين لن يخدم قضايانا على اى حال، فهو ضرب من الترف الفكري والسياسي يفتقر الى القدر المطلوب من العوامل المؤثرة في هذه الايام العصيبة.

هادى العلوى

تاريخ الشعر والشعراء بفاس

(الجزء الثاني)

وقد آن لي بعد هذا أن أرجع القهقري وأشرع في تراجم الشعراء الذين نبغوا بهذه العاصمة الفاسية منذ تأسيسها إلى الآن، ولكن مع الاختصار في هذه العجالة على إسم الشاعر وتاريخ وفاته، ونتفة يسيرة من شعره، لأن الوقت لا يتسع ليسط تراجمهم فأقول :

1) أول شاعر من شعرائها، مؤسس بنائها ورافع لوائها، العلم الأشهر والبطل الأكبر، النجم الزاهر، واليدبر اللائح الباهر، أبو العلاء مولانا ادريس بن مولانا ادريس رضي الله عنهما، لو لم يكن من آثاره إلا تأسيس هذه المدينة التي مر على تشييدها ما يزيد على الأحد عشر قرنا وهي لاسية لبرود الجمال، دائبة نحو الكمال والترقي لكفى.

كانت حياته القصيرة المدة، الكثيرة الأعمال، كلها مصروفة في سبيل إعلاء شأن هذه البلاد، وتطهيرها من درن الضالين، ولم يستبدل تلك الحالة بما سواها إلى أن لفظ النفس الأخير سنة 213 وأقبر بمدنته هذه، وفي مسجده منها الذي بناه لله احتسابا، ومن شعره مارواه عنه أبوهاشم، داود بن قاسم الجعفري :

لومد صبري بصر الناس كلهم	لكل في روعتي أو ضل في جزعي
بان الأحبة فاستبدلت بعدهم	هما مقيما وشملا غير مجتمع
كأنني حين يجري لهم ذكرهم	على ضميري مجبول على الفزع
تأوى همومي إذا حركت ذكرهم	إلى جوائج جسم دائم الهلع

2) ومنهم الأديب الشاعر الفيلسوف أبو بكر محمد بن باجة التجيبي، المعروف بابن الصائغ، قال في حقه ابن الخطيب : إنه آخر فلاسفة الاسلام، ولزؤه الفتح بن خاقان في قلائده بما لزمه به من التعطيل وفساد العقيدة، ولكن لم يعرج غيره على ذلك، وهذه عادة الله في أحرار الفكر من عباده، كلما نبغ منهم نابغ، تسارع أعداؤه وخصومه إلى اتهامه في دينه، ليصدوا الناس عن الانتفاع به، وهذا هو السبب الوحيد الذي تقاعس بالمسلمين عن ارتقاء صرح المدينة الحققة، ولله في خلقه شؤون. وقد تقلب في مناصب عظيمة إلى أن رحل لمقره الأخير مسموما من بعض حسدته سنة 533. ومن شعره العذب الرقيق قوله :

ضربوا القباب على أفاحي روضة	خطر السنين بها ففاح عيرا
وتركت قلبي سار بين محولهم	دامي الكلوم يسوق تلك السعيرا

لا والذي جعل الغصون معاطفا لهم وصاغ الأفعوان ثغورا
ما مر في ربح الصبا بعدهم إلا سهرت له فصاد سمي

(3) ومنهم المحافظ الحجة القاضي أبوبكر بن العربي المعافري، خاتمة الحفاظ بجزيرة الاندلس. ولما احتل الموحدون مدينة اشبيلية، استقدموه إلى مراكش فبقي بها ستة، ثم سرح. وقد أدركته منيته بقرب مدينة فاس، فقلل إليها وأقبر بضرته المعروف سنة 543. ومن شعره في أمير صغير من أمراء لمتونة كان راكبا معه فصار يداعبه ويهز الرمح عليه :

يهز عليّ الرمح صبي مهفهف لعوب بألساب اليوة عايب
ولو كان رحما واحدا لا تقيته ولكنه ربح وثان وثالث

وقد اختلفت أنظار الخذاق من الأدباء في تفسير الرمح الثاني والثالث، فقليل أنهما اللحظ والقدر، وقيل غير ذلك.

(4) ومنهم الشيخ الصالح الورع أبو الحسن علي بن اسماعيل بن حرزهم الأموي العثماني، صاحب الضريح المعلوم خارج باب الفتوح، المتوفي سنة 560. ذكر شيخنا العلامة المؤرخ الشريف، أبو عبد الله بن جعفر الكتاني في السلوة أنه وجد منسوباً إليه قوله :

وإذا أصابتك الشدائد لُد بنا نحن الكرام وليس يشقي ضيفنا
والجأ إلينا، وانزلن بربعنا إنا أناس لا يضمنا نزيلنا

وهي قطعة مشتملة على أربعة عشرة بيتا.

(5) ومنهم أبو الوليد زكرياء يحيى بن عمرو بن أحمد بن عبد الرحمان الانصاري الخزرجي المتوفى سنة 590، ومن شعره :

أحسن ما في الدنيا فناة كاملة الحسن والحبيساء
ما الغين في خطوة ومال وإنما الغيسن في النساء

(6) ومنهم الشيخ الصالح الناسك أبو عبد الله محمد الفندلاوي الشهير بالكتاني. وهو من غير قبيل الشرفاء المشهورين، بل هو من طائفة من عوام فاس، كانوا يلقبون بذلك ثم انقرضوا. توفي سنة 595. ومن شعره :

وما أبقى الهوى والشوق مني سوى نفس تردد في خيال
خفيت عن المنية أن تراني كأن السروح مني في محال

(7) ومنهم الشيخ الصالح أبو محمد قاسم بن محمد القيسي، من أهل فاس، توفي سنة 598. ومن شعره :

نفس تطالبني فقلت لها اصبري واستمسكي بمسبب الاسباب
وإذا رأيت لذي المواهب طالبا نادي بدمع واكشف التسكاب
بالله ربك أن دخلت فقل له هذا غيبتك واقف بالباب

(8) ومنهم أبو الحسن علي بن محمد بن العطار، المتوفي سنة 604. ومن شعره في طائر يُسمى بطاب لكون يحاكي هذا اللفظ :

ورب ناطقة في نطقها عبر تقول طاب وذاك القول لي نذر
إذا تأولته مثلي يقبول أنا هو المراد وعندي ذلك الخير
قد طاب زرعى وقد آن الحصاد له وشاهدي بذاك الشيب والسكر

(9) ومنهم أشهر أدباء هذه العاصمة، وأشعر شعرائها، أبو الحسن مالك بن عبد الرحمان، المعروف بابن المرحل المستي. كان شاعرا مطبوعا، سيال القرعة، سريع البديهة. فمن شعره العذب الرقيق قوله في مطلع قصيدة التزم فيها ما لا يلزم، من ترتيبها على حروف المعجم يجعلها بدءاً وروياً :

ألف أجل الانبياء نبيء بضائيه شمس النهار تضيء
وبه يؤمل محسن ومسيء فضلا من الله العظيم عظيما
صلوا عليه وسلموا تسليما

باء بدا في أفق مكة كوكبا تم اعتلا فجلا سناه الغيما
حتى أنار الدهر منه وأخصبا إذ كان فيض الخير منه عميما
صلوا عليه وسلموا تسليما

توفي سنة 699.

(10) ومنهم الفقيه المحدث أبو القاسم عبد الرحمان بن عبد الله اللخمي المتوفي سنة 717. ومن شعره
متى لاح حسن طباء القصور أقرت طباء القلا بالقصور
ومن للظباء بتلك العيون وتلك الثغور وذلك الفتنور
وكم بين من لاحهن الهجير ومن لا يلحسن بغير الحدور

(11) ومنهم المحافظ المحدث الكبير الرحالة الشهير، أبو عبد الله محمد بن عمر الفهري السبتي، المعروف بابن رشيد. وهو أحد الأعلام الذين تفتخر بهم هذه العاصمة وهو صاحب الرحلة الشهيرة النادرة الوجود، المسماة بملع الغيبة فيما جمع بطول الغيبة في الوجهتين الكريمتين إلى مكة وطيبة. توفي سنة 721. ومن شعره :

تقرب ولا تحفل بفرقة معشر تغر بالملئى في كل ماشئت من حاج
فلولا اغتراب المسك ما حل مفرقا ولولا اغتراب الدر لم ينظ بالتاج

(12) ومنهم الأمير أبو علي عمر بن عثمان بن يعقوب بن عبد الحق المريني، من أشهر أدباء الامارة المرينية، قتله أخوه أبو الحسن سنة 734. ومن شعره يخاطب أخاه المذكور :

فلا يغرنك الدهر الخثون فكم أباد من كان قبلي يا أبا الحسن
الدهر من كان لا ييقى على صفة لا بد من فرح فيه ومن حزن
أين الملوك النسي كانت عناهم أمد العرين ثورا في اللحد والكفن
بعد الاسرة والتيجان قد محيت رسومها وعفت عن كل ذي حسن

(13) ومنهم الفقيه المحدث أبو الفضل محمد بن أبي الحسن علي بن أبي القاسم المزدغي المتوفي سنة 748. ومن شعره أثناء قصيدة في مدح أبي الحسن المريني قوله :

غوث الملوك إذا خطب ألم بهم
بحر السماحة فيفاض لوارده
غيث العفاة أمان الحائف الوجل
عذب يرويك في عل وفي نهل

14) ومنهم أبو زكرياء يحيى بن يحيى بن مليل. وبيت بني مليل أحد البيوت البرية بفاس، كان صاحب الترجمة، يتعاطى الشهادة بسماط العنول وكان شاعرا مطبوعا. ومن شعره قصيدة غزلية مطلقها :

عسى الأيام أن تدني نزوحاً
وتبدلنا التناي بالتداني
وتبري باللقا قلباً قرخا
وتبري بالكسرى جفناً جرخا
إلى أن قال في ختامها :

وإذا ورجب حسادي جفوننا
ولازمت البكا والسهور لما
بكت بعد الدموع دما سفوحا
أى شوق المحبة أن يروحنا

توفي سنة 750.

15) ومنهم واسطة عقد ملوك الدولة المرينية، أبو عنان بن أبي الحسن المتوفي سنة 752. من شعره :

ياراميا بالنبال من غنج
وباديا كاهلال في سحب
وصائلا بالنصال من دمع
وطافحا من سلافة الفلج
ومنه قوله، وهو بيت حكيم.

وإذا تصدر للرياسة خامل
ورأى بعض المتصلحين يوما فقال ارتجالا
جرت الامور على الطريق الاعوج
تراهيم في ظواهرهم كراما
ونفخون المكيدة والخداعا

16) ومنهم الكاتب الأديب أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمان المكودي من بيت بني المكودي الذين كانت لهم ثروة عظيمة بفاس، وزقاق يعرفون به ثم انقضوا. توفي سنة 753. ومن شعره قوله في مطلع قصيدة مدح بها لسان الدين بن الخطيب :

رحماك في فلقد خلدت في خلدي
حللت عقد سلوى من فؤادي اذ
هوى أكابد حرقسة الكبد
حللت محل السروح من جسد

17) ومنهم أديب المغرب، الذي آثاره عن فضله نعب، أبو عبد الله محمد بن أبي القاسم بن جزي الكلبي الغرناطي، من بيت كبير مشهور بالمغرب وناهيك بمن يخليه ابن الخطيب في كتابه التاج المحلى بقوله شمس والاندلس، بلاغة بازغة، وحجة على بقاء الفطرة الغريزية، في هذه البلاد المغربية بالغة، إلى آخر ما قال. توفي سنة 757. ومن شعره قصيدة عزاء مدح بها السلطان أبا عنان المريني، قال في مطلعها:

إن في قلبي لعهد الصر ناكث
اضرم النصار في فؤادي وولى
عن غزال في عقدة السحر نافث
قائلا لا تخف فإني عابث
ثم قال اصطبر لثان وثالث
كان تعذالسه على الحب باعث
وقضى حسنسه بأني حاث
ويمين آلتها بالستلي
وفي ختامها يقول :

هاكها من بنات فكري بكرا
ذات لفظ لا يعتريه اختلال
ليس يسمو لها من الناس طامث
ومعان لا تتجحها المباحث

زعماء القريض ابقوا بقايا
من أراد انتقادها فهي هذى
كنت دون السورى لمن السوارث
عرضة . البحث فليكن جد باحث

18) ومنهم القيه العلامة، قاضي فاس، أبو عبد الله محمد بن علي بن عبد الرزاق الجزولي المتوفي سنة 758 .
وملن شعره

وأودعتها من حل سحر كفتة
لقد نسمت من علم روضك نغمة
أحالت إلى التحليل عاملة السكر
تناست بها الالاب عاطرة الشجر

19) ومنهم الاديب المجيد أبو الحسن علي بن محمد بن الصباغ الغرناطي، حلاه ابن الخطيب في عدة من كبه
بعل فائقة، ونعت بنعت راققة. وتوفي سنة 758 . وله شعر بديع منه قوله :

زار الخيال ويا لها من لذة
مازالت الهم ميسما، منظومه
لكن لذات الخيال منام
در ومورده الشهسى مرام
وأظم غصن البان من أعطافه
وأشم مسكا فض عنه ختام

20) ومنهم العلامة الداهية المقدم، أبو عبد الله بن أحمد المقرئ القرشي التلمساني وهو جد صاحب نفع
الطيب. وقد عقد له فيه ترجمة حفيلة استوعب فيها اخباره وآثاره. وذكر من شعره قوله :

ناديت والقلب بالاشواق محترق
يا معطشي من وصال كنت آمله
والنفس من حيرة الابعاد في دهش
هل فيك لي فرج أن أصحط واعطشي

توفي بفاس سنة 759 . وبقي مدفونا بها سنة. ثم نقل لبلدة تلمسان

21) ومنهم الرئيس الأعظم أبو القاسم محمد بن أبي زكرياء يحيى العرفي من بيت بني العرفي الذين نبؤوا مقامد
الامر والنهي بسنة زماناً طويلاً، وصفه غير واحد بمثانة الشعر وجودته، وقد أجرى ذكره ابن الخطيب في
الاكليل. ومن جملة ما وصفه به قوله : وعلى تدفق انهاره وكثرة نظمه واستشهاره فلم اظفر منه إلا باليسير
الثافة، إلى آخر هذا قال. وأنا من شدة بخي عن آثاره الشعرية، لم أعثر له إلا على قطعة منه في هجو قاضي
فاس أبي عبد الله الجزولي المتقدم. وهي :

أقاضي فاس لقد شنتها
ظلمت العباد ورمت العناد
وخادعت في الدين كل الخديعة
فصحت لنجلك باب الفتوح
وأحدثت فيها أموراً شنيعة
بمزلك عنها لسد الذريعة
وغلقت للناس باب الشريعة
فبادر مولى السورى فارس

توفي سنة 768.

22) ومنهم الاديب البارع أبو عبد الله محمد بن يوسف بن أحمد الشوكي الحسني نسبة إلى شبوكة، قرية
بينها وبين فاس مسيرة ثلاثة أيام كما في أزهار الرياض. لم أقف على تحقيق وفاته، ولكنه كان موجوداً أواخر العقد
السابع من المائة الثامنة، إذ في تلك الآونة ثار على السلطان أبي فارس عبد العزيز المهيني أبو ثابت عامر بن
محمد الهنتاني، فرفع صاحب الترجمة للسلطان المذكور قصيدة يحرضه فيها على قتال الثائر المذكور، وفي مطلعها
يقول :

أبان في حبه ما قال عاذله
فبات من وطأة التفريق ذا وجلي
دمع جرى فوق صفح الخد هامله
يستجد الصبر عوناً وهو خاذله

(23) ومنهم الأديب الماهر أبو المكارم محمد المدعو منديل بن الأستاذ أبي عبد الله محمد بن محمد الضنهالجي المشهور بابن أجروم. علم من أعلام الأدباء وشعلة من البلاغة والذكاء، ومن شعره قصيدة طنانة يصف فيه بعض المناظر الطبيعية خارج باب الفتوح، إحدى أبواب فاس مطلقها :

أيها العارِفون قرر الصبوح جدودا أنسنا بباب الفتوح
حيث شابت مفارق اللوز نورا وتساقطن كالسجّين الصرخ
إلى آخرها. ومنه في سيف الامام ادريس، الموضوع برأس منار القرويين :

شاموا بفاس سيف ادريسهم فوق منار لا لامر مخوف
بل اشعروا بقول خير السورى جنتكم تحت ظلال السيوف

وقد كان جل أقرائه لمقامات الحريري. وكان يقرأها إبان المصيف بصحن جامع القرويين. وهناك وقعت له في بعض الليالي قصة لطيفة : وهي أنه جرى له الكلام أثناء الدرس في لفظة الصدع. فسأله سائل عن معنى قوله تعالى : فاصدع بما تؤمر. فقال مجيبا له هذه الآية هي من استعارة محسوس لمعقول، كأنه يقول لبيبه : شق ليل الكفر بنور التوحيد شقا لا يلتهم، كما أن الزجاج إذا شق لا يعلم، وكانت مصبحة من زجاج معلقة فوق الرؤوس، فهت ربح ألصقتها بسارية فتكسرت، فكان ذلك من غريب الاتفاق ثم أنشد لطلبته صبيحة ذلك اليوم في تلك المسألة قوله :

وردنا من الآداب كأسا روية لها الثقل نقل والمزاج لها نص
فبتنا سكارى لا نخاف مفندا ولا أحد بالحد للسكر يقتص
فجدنا على الكيسان من فضل كأسنا فكان لها من فوق أروسنا رفض

وقد أطلت في هذه الترجمة إشارة لما كان لسلفنا من الاعتناء بسائر الفنون، وها أنت ترى صاحب هذه الترجمة واعتناؤه بأقرائه مقامات الحريري وسط الجامع الأعظم من غير أن يفوق نحوه سهم لوم ولا نكير، وحيث قصرت الحمم، صارت الناس تستهجن قراءتها وتدعي أن ذلك من اللغو الذي تنزه عنه المساجد، وباليثيم نزوها حقيقة بترك الاجتماعات التي يعقدونها فيها لاغتيال الناس، والتفكه بأعراضهم ولكن ذلك من الادواء التي منيت بها أفكارنا. توفي الشيخ منديل سنة 772.

(24) ومنهم الامام أبو فارس عبد العزيز بن أبي الحسن المريني، أحد أفضاء ملوك الدولة المرينية، وباسمه ألف العلامة ابن خلدون تاريخه الكبير، توفي سنة 774. ومن شعره مديلا لبيتي والده وهما

أرضي الله في سري وجهري وأحمي العرض من دنس ارتياب
واعطى الوفر من مالي اختيارا واضرب بالسيوف طلا الرقاب
بقوله : وارغب خالقي في العفو عني واطلب حلمه نوم العقاب
وارجو عونه في عز نصر على الأعداء محروس الجناب

(25) ومنهم الوزير الكبير الطائر الصيت شرقا وغربا، أبو عبد الله محمد بن عبد الله المعروف بلسان الدين بن الخطيب

لا أجد عبارة توفي بمقدار عظمتة ومزنته. وقد قام، العلامة المقرئ ببعض واجباته في كتابه نفع الطيب، فليرجع إليه من أراد أن يعلم الرجل ودرجته في العلم والأدب، نكب نكبة شعاعة سودت صحيفة أبي العباس أحمد بن أبي سعيد المريني الذي لى دعوة السلطان ابن الأحمر في امتحانه، فسجن أولا، ثم خنق بحسبه،

وبعد دفنه أخرجوه وأحرقوا شلوه وتركوه على شفير قبره حتى وازاه بعضهم. وقبره إلى الآن معروف على بضعة أمتار من باب الشريعة بمكة المار لناحية سوق الخميس، ويدور به الآن حوش كان بناه عليه العلامة الشريف النعم مولاي إدريس بن عبد الهادي العلوي، ولكونه على قارعة الطريق صار موطنا للقاذورات ومحلا لقضاء حاجة الانسان. ولعمري أن في منظر مشهده لعبرة للمعتبين.

وقد كانت جريدة السعادة منذ بضعة أعوام نشرت لبعض الادباء اقتراح فتح اكتاب لبناء مشهد عليه يناسب عظمته، ولكنه لم يتجاوز تخيلة المفكر في ذلك. وعسى أن يكون تأسفنا داعياً ذوي الغيرة على عظماء ملتهم إلى إخراج تلك الفكرة لحيز الوجود فتعرف العالم أننا لم نزل فينا عرق من الحياة ينض، وأننا لم ننس تاريخنا المجيد. وكانت بحثه مفتتح سنة 776. ومن شعره :

يا ناصر الدين لما قلّ ناصره ومطلع الجود في الدنيا وقد أفلا
لولا التشهد والترداد منك له لم يسمع الناس يوماً من لسانك لا
وله في التغزل :

أرسلت طرفي في حلاك بنظرة هي كانت السبب الغريب لما بي
وأراك بالمعبرات قد عاقبها ليس الرسول بموضوع لعقاب
26) ومنهم قاضي مدينة فاس أبو عبد الله محمد بن أحمد الفشتالي. شاعر مجيد وكاتب بليغ. من شعره في جواب كتاب بعثه له ابن الخطيب :

وافت بخر الزهو فضلة بردها حسناء قد أضحت نسيجة وحدها
لابن الخطيب بها محاسن جمّة يلقى الخطيب فهامة في عدها
إلى آخر ما قال. توفي سنة 777.

27) ومنهم قاضيا أيضاً أبو القاسم محمد بن يحيى الغساني البرجي الغرناطي. استعمل في الدولة المرينية سفيرا لمصر واسبانيا، وتقلب في مناصب عظيمة حتى توفي سنة 786. ومن شعره:

صحا القلب عما تعلمين فاقلعا وعطل من تلك المعاهد أمـبعا
وأصبح لا يلوي على حد منزل ولا يتبع الطرف الخليل المودعا
وأضحى من السلوان في حرز معقل بعيد عن الأيام أن يتضعضا

28) ومنهم الاديب الشاعر أبو محمد عبد الله بن أبي القاسم التغلبي القاسي المولد، المتوفى سنة 787. ومن شعره قوله صدر قصيدة في مدح الكاتب ابن الكماد :

يا ماجداً قد حوى في الناس مكربة ومن محاسنه جلت عن العدد
اسمع بفضلك ما قد قلت مرتجلا في بسط مسألة قد أثقلت عضدي

29) ومنهم الكاتب الاديب أبو الحسن علي بن مسعود اعكزاي التلمساني الاصل القاسي الدار، المتوفى سنة 789. ومن شعره الايات المشهورة التي قالها لما كتب بالامير موسى بن عنان قرسه بالشماعين :

مولاي لا ذنب للشقرا إن عثرت ومن يلغها لعمري فهو ظالمها
وهاها ما اعتراها من مهابتكم من أجل ذلك لم تثبت قوائمها
ولم تزل عادة الفرسان مذ ركبوا تكبو الجياد ولا تبو عزائمها
إلى آخر ما قال.

(30) ومنهم جبل السنة والدين، أبو عبد الله سيدي محمد بن عباد. له منزلة عالية في الدين. وتُسلّم بقواعد الاسلام وآدابه. خطب بمسجد القرويين خمس عشرة سنة حتى توفي سنة 792. من شعره :

هذا العقيق فثقل معاطف بانه هل نسة عادته من نعمانه
واسأله ان زارته ماذا أخبرت عن اجزع العلمين أو سكانه
واضح لحسن حديثها وأعدده للمعنى ففيه البرء من اشجانه

(31) ومنهم السلطان ابو العباس أحمد بن أبي سالم الميرني، أحد شعراء ملوك هذه الدولة. توفي سنة 796 ومن شعره:

أما الهوى يا صاحبي فألقته وعهدته من عهد أيام الصبا
ورأيت فوق النفوس وحليها فتخذتسه ديناً إلي ومذهبها

(32) ومنهم الكاتب ابو زيد عبد الرحمان القبائلي وبيت بني القبائلي بيت وزارة وحجابه من زمن الموحدين الى زمن بني مرين. قتل سنة 802. ومن شعره:

اتسمع في الهوى قول اللواحي وقد أبصرت خشف بني رياح
غزال خلّف الصب المعنّى من الوجد المبرح غير عياح

(33) ومنهم العلامة المتفنن ابو زيد عبد الرحمان بن صالح المكودي المتوفي سنة 807. ومن شعره:

إذا عرضت لي في زماني حاجة وقد أشكلت فيها عليّ المقاصد
وقفت بباب الله وقفة ضارع وقلت إلا هي إني لك قاصد
ولست تراني واقفا عند باب من يقول فتأه: سيدي اليوم راقد

(34) ومنهم الكاتب ابو الحسن علي القبائلي، ولد المتقدم. قتل سنة 809 ومن شعره في مدح أبي سعيد الميرني قوله:

إمام أقام رسوم العـلا وحل من المجد أعلى السنام
به قرت العـلمين لما بدا صحيحاً وما إن به من مقام
وهل هو إلا كبدر الدجا يوارى قليلاً وراء الغمام
ويظهر طوراً فيجلوا به عن الناس يا صاح ساجي الظلام

(35) ومنهم سليل الأمراء، أبو الوليد اسماعيل بن الأحمر، صاحب الموضوعات العجيبة في التاريخ والأنسان، توفي سنة 810 ومن شعره:

كرر حديث الندى إذ ذكره درسا واركب لنيل العلا من خيله فرسا
ونخض سواد ظلام الليل مهتديا بانجم العزم لما ان غدت حرسا

(36) ومنهم العلامة الخطيب ابو العباس احمد بن سعيد الحباك، المتوفى في حدود سنة 870. ومن شعره:

راح لما في القلوب قدما محض سرور وفـيض نور
من يد ساق وأي ساق قد غرّ في الحسن عن نظير
فاسكر القوم دون كاس وكان سكسري من المدير

37) ومنهم أحد عدول فاس الجديد، الأديب أبو العباس أحمد بن سعيد. لم أقف له على ترجمة ولا على شيء من أخباره إلا ما نقله العلامة محمد الأمين بن عبد الله الحجاجي الشنجيتي في كتابه «المجد الطارف والتالد على أسئلة الناصري سيدي أحمد بن خالد» من خط شيخه أبي حفص سيدي عمر بن المكي البوجعدي أن صاحب الترجمة كان في عصر ابن غازي، وكان يشهد بفاس الجديد. وكانت له معرفة بالأدب، وله توشيح يقول في مطلعها:

يا عريب الحمي من حي الحمما انتم عيمــــــدي وانتم عرمي
لم يخل عنكم ودادي بعدما حلتم لا وحياة الأنفس

إلى آخره. وقد نقله الشنجيتي المذكور على طوله. ولما أطنب المقرئ في ازهار الرياض الكلام على التوشيح قال أخيراً، ومن ذلك قول بعض العدول من أهل العصر القريب من عصرنا. ونقل من توشيح صاحب الترجمة نفقة يسيرة، ثم قال بعدها: ولم أقف من هذه الموشحة على غير هذا القدر وهو عجيب عارض به موشحتي ابن سهل وابن الخطيب.

38) ومنهم أبو العباس أحمد الغزالي المتوفى بعد سنة 920 ومن شعره:

إذا كنت في فاس ولم تك ساكتا بطالها الأعلى فما انت في فاس
بطرانة طارت همومي كلها إذا شعشع الساقى ودار بأكواس

39) ومنهم أبو زيد عبد الرحمان بن علي البيهقي الجذامي الأندلسي الأصل المتوفى سنة 920. ومن شعره قوله لما وقف على المهاجرة الواقعة بين الحافظ ابن حجر والعيني، عند سقوط صومعة المؤيدية بالقاهرة، فنكتا عليها:

كلأ كما أحسن التعريض حين هجا وقال قولاً بديعاً رائعاً بهجا
فاستغفر الله يا شيخني وانتدبا لتوبة وطريق الحق فانتدجا

40) ومنهم أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي جمعة المقرئ المدعو شقرون، المتوفى في حدود سنة 929. ومن شعره في رثاء شيخه ابن غازي قوله:

أه على القرب قد حل الظلام به وصار من صفو أنفقه كدرا
وقد حلا قطره من له سند عال ومعرفة خال عن النظرا

41) ومنهم قاضي فاس أبو الحسن علي بن موسى بن هارون المطغري المتوفى سنة 951. ومن شعره لما جدد أبو العباس الوطاسي قنطرة الرصيف:

لقد سد الله رأي العماد وأبطل في السد رأي الجهول
فطردها وعكسا لساني ينادي عقول الملوك ملوك العقول

42) ومنهم قاضيا أيضاً، أبو محمد عبد الواحد بن أحمد الوشرسي المستشهد سنة 955. ومن شعره في تجديد القنطرة المذكورة:

جسر الرصيف أبو العباس جده فخر السلاطين من أبناء وطاس
فجاء في غاية الاتقان مرتفعاً لمن يمر به من عدوتي فاس
وكان تجديده في نصف عام غنى من هجرة المصطفى المبعوث للناس

43) ومنهم العلامة الرحال ابو عبد الله محمد بن ابي الفضل المدعو خروف التونسي المتوفي بفاس سنة 966. ومن شعره مذيلا للبيت الأول المشهور:

أعد ذكر نعمان لنا إن ذكره هو المسك ما كررته يتضوع
وإن جئت نعمانا فسل عن أهله قفلي عليهم بالنوى يتقطع
سقى الله جيرانا به صيب الحيا ولا زالت الأنوا به تتنوع

44) ومنهم الأمير الاديب ابو عبد الله محمد بن عبد القادر بن محمد الشيخ، من الاشراف السعديين. من شعره وقد أقبل على فاس ولاحق له معالمها:

اخلاقي هذا المستقى وربوعه وهذي نواخير البسلاد تلوح
وذاك المصل مطرح الشوق والأنسى وتسلك منازل الديار تلوح

45) ومنهم الكاتب البارع، وزير القلم بدولة المنصور ابو عبد الله بن عيسى، توفي بسجن مخنومه من قصبة فاس سنة 990 ومن شعره:

إذا الدهر أعطاك منه المنى فدعه فذاك العطى لا يلوم
ولا تأمن عدله في النوى فما الدهر إلا كقاضي سلوم

46) ومنهم الشيخ الصالح المحدث الراوية أبو النعم سيدي رضوان الجنوي المتوفي سنة 991 ومن شعره:

لم أجد لذة السلامة حتى صرت للبيت والكتاب أنيسا
انما الذل في مخالطة النا س فدعهم تعش أميرا رئيسا

47) ومنهم العلامة الأشهر ابو العباس أحمد بن علي المنجور المكناسي الأصل الفاسي القرار، المتوفي سنة 995. ومن شعره ضمن مساجلة وقعت بينه وبين الوزير محمد بن عبد القادر المتقدم والقاضي الحميدي حين كانوا قادمين من مراكش في رفقة واحدة، وتبدت لهم اعلام فاس، قوله:

ويرفلن في الخلات يختلن في الخلا وفيهن انواع الجمال وضوح
يسادرن ترقيع الكوى بمحاجر لاقبال حب طال منه نزوح

48) ومنهم الاستاذ ابو العباس احمد بن علي الزموري المتوفي سنة 1001، ومن شعره مخمسا بيتين للسلطان المنصور:

ورقيب يردد اللحظ ردا ليس يرضى ازديادي بعنا
سأه الطرفى جنى الخد وردا ان يوما لنا ظري قد تبدى

فتحلى من حسنه تحميلا

إلى آخره. وقد اشتهر الرجل بكونه شاعرا. ومع ذلك لم أعثر له على شعر يستجاد.

49) ومنهم ابو حفص عمر بن عبد العزيز بن عمر الخطابي الزرهوني المتوفي سنة 1002. ومن شعره:

واحول مغرى بالعباد وربما ينال كتيب منه بعض تحيى
رغبت اليه في الوصال لعننى اقبل ثغرا فيه تلقى مينى

50) ومنهم العلامة الجريء المقدم قاضي فاس، ابو مالك عبد الواحد الحميدي. طال مكثه في القضاء أزد من ثلاثين عاما. وتوفي قاضيا سنة 1003. ومن شعره:

من لم يكن للمعلم عند فائمه أرج فأن يقساه كفنائمه
بالمعلم ينجى المرء طول حياته فاذا انقضت أحياء حسن ثائمه

51) ومنهم واسطة عقد ملوك الدولة السعدية ابو العباس المنصور. لم يتقدم في المغرب ملك من الملوك أسهر جفنه في ترقية الادب كما اسهره هذا الملك. وقد خلف من آثاره فيه ما حفظه له التاريخ. وهو الذي أحيا الحزنة العلمية بكلية القرويين وأوقف عليها النفيس من الدفاتر التي لم تبق منها ايدي الاختلاس الا ما صرفت عنه فسلبت من ذخائرها كل غال نفيس وغربت تلك الدرر الفريدة عن اوطانها. وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون، وقد بقي المنصور حاملا لراية الادب الى ان وافته منيته سنة 1012. ومن شعره موريا بمصانعه الثلاثة الديدع والمسرة والمشتبي:

يستبان حسنك ابدعت زهراته ولكم نهبت القلب عنه فما انتبه
وقوام غصنك بالمسرة يتشهى يا حسنه رمانه للمشتبي

52) ومنهم الاديب ابو عبد الله محمد بن الحسن الشفشاوني المتوفى سنة 1012. ومن شعره

اذا القلب منى دهاه شجن واجفان عيني دهاما الوسن
وجهر الغضا في الحشا قد أضأ حثت المطي الى ويسلن

53) ومنهم العلامة القاضي ابو الحسن علي بن عبد الرحمان السلاسي. مات بسجن زيدان بن المنصور سنة 1018. ومن شعره ما أجاب به الأديب المكلاقي عن قطعه شعرية خاطبه بها لما حبس:

تفتق عن زهر الربيع سطور فما هي الا روضة وغدير
هزمت من الصدر الجريح همومه فانت على جند الكلام أمير

54) ومنهم المؤرخ الاديب ابو العباس احمد الغرديس المتوفى سنة 1021. من شعره:

أهدي النسيم نحية المشتاق وأداع ذكر الشوق في الافاق
في طي مسراه ولين هبوبه سر يث لواعج الاشواق

55) ومنهم العلامة المؤرخ أبو العباس احمد بن القاضي صاحب الجذوة. خدم التاريخ بمؤلفاته خدمة غظيمة. وتوفي سنة 1025 ومن شعره:

واهيف قد بابلي لواحظ جنوني به في العاشقين قنون
تبدى بصبح الجيد فاشتقت قربه ألد الكرى عند الصباح يكون

56) ومنهم الاديب البليغ ابو الحسن علي بن احمد الشافعي الخزرجي. أكثر العلامة المقرئ في كتبه من نقل لطائفه الأدبية ومقطعاته الشعرية، وتوفي سنة 1032. من شعره:

نمت نوافح عرف انفاس الصبا فها بها روض الوداد وأخصبا
نثرت جواهر سلكتها فتتوج الغصن النضير بدرها وتخصبا
ورمت محاجر متحنى ذاك الحمى فغدا بها خيف القلوب محصبا

57) ومنهم العلامة المتفنن قاضي فاس ابو القاسم محمد بن أبي النعيم الغساني القرناطي الفاسي، المستشهد سنة 1032 ومن شعره:

نوهم الشيعة اكنحالي اذ عاينوه بمقلستين

تزين الطرّف في زمان فيه ثوى البسط بالردين
فقلت كلا سواد قلبي صعدته وقصده لعين
فكان ما ختموه زينا وهو حداد على الحسين

هذه الأبيات كالتذليل للبيتين البليغين المشهورين لابن الجوزي وهما:

ولام لام في اكتحالي يوم استباحوا دم الحسين
فقلت دعني، أعزّ غصنو يعظني بلبس السواد عيني
(58) ومنهم الشيخ الصالح ابو العباس أحمد بن موسى المراتي الاندلسي أحد أصحاب الشيخ سيدي رضوان
الجنوي. توفي سنة 1034 ومن شعره:

كائب أهواء على القلب قد رست وقلبي المعنى تحتهن صبور
مقيم كما شاء الحبيب وكيف لا وفي قبضة المحبوب قلبي أسير
(59) ومنهم الاديب الاشهر ابو عبد الله محمد المكلاتي صاحب التذيل على وفيات الفشتالي. توفي سنة
1041. ومن شعره في مدح كتاب المقرئ ازهار الرياض:

أني برياض في عياض وردها مظالم كانت قبل معضلة الساء
وفاضت ببيل العلم منه أصابع فلا تنكرا تبع الاصابع بالماء
خليلي هذى معجزات لاحد فلا تعجبا أن ردّ عيننا إلى الرءاء

ولا تخفى على الاديب لطافة هذه التورية البديعة.

(60) ومنهم أعجوبة الزمان ونادرة الآوان العلامة الاديب النابغة أبو حامد محمد العربي بن الشيخ أبي المحاسن
سيدي يوسف القاسي القهري. كانت له في الشعر قريحة سيالة. ومن شعره في مدح الشيخ سيدي محمد بن
أبي بكر الدلائي

أدر بذات السدر في الجانب الشرقي سفاك الحيا مادام صوب الحيا يسقي
وإني لمن عيني عليك سحائب تمسح إذا شحت بها أعين الودق
توفي سنة 1052

(61) ومنهم الفقيه العلامة القاضي أبو عبد الله محمد بن أبي عبد الله محمد بن القاضي أبي القاسم ابن سودة
المتوفى سنة 1076. ومن شعره

لا تأسفن على الدنيا ومافيا فالمت لا شك يقينا ويفنيا
أما علمت بأن الله قدرها إلى الفناء وإن دامت سيخلها

(62) ومنهم أبرع الادباء أبو نصر عبد الوهاب بن الشيخ أبي حامد العربي القاسي المتقدم. ومن شعره مجيبا
لسيدي الشرقي بن بوبكر الدلائي حيث سأله عن زوال الشمس، وهما معا بمجلس الشفا بين يدي الشيخ
سيدي محمد بن محمد بن بوبكر الدلائي

قد زالت الشمس لا زالت مكارمكم تنور الافق في الدنيا مدى الحقب
وإن تلك الشمس غابت في مغاربها فشمسكم في سماء الفضل لم تغب
توفي سنة 1078

- (63) ومنهم شيخ الاقرء في عصره. أبو زيد عبد الرحمان بن القاسم بن القاضي المكناسي المتوفي سنة 1082. ومن شعره يستغث بأبي الحسن علي أبي غالب دفين صابرة
جزعنا من الضر الاليم الذي ألم بأبداننا حتى تحكّم واحتكّم
وجننا اليك قاصدين ضحككم فقيركم الترياق يشفي من السقم
إلى آخر ما قال. ولا يخفى ما في نسبة الشفاء إلى المستغاث به مما لا يليق بالموحد أن يسلكه
- (64) ومنهم الاديب سيدي الشرقي بن أبي بكر الدلائي المتوفي سنة 1085
ومن شعره يخاطب سيدي عبد الوهاب القاسمي المتقدم لما وضع جدولاً جمع عليه علم العروض برمته.
يا عابد الوهاب يا من به غرس بنات الفكر قد أورك
سقيت روض الشعر بعد الظما بجداول زاد به رونقنا
- (65) ومنهم أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الرحمان الدلائي، لما رمى الدهر زاريتهم بسهام الحدثنان وغرب
عنها إلى تلمسان فيمن غرب، ثم إلى فاس، لم يجد صبراً على مفارقة وطنه، ولا ألفى مسلماً يسليه عن مبارحة
عطنه، فكانت نفسه دائمة الحسرات على ما مات وهو شأن أصحاب النفوس الآلية، وبقي بحالته إلى اختارته
النية سنة 1088. ومن شعره :
فيا وطني أهوى هواك وإن رمى لي البين مرمى لم أجد عنه مهيما
وإني لا استدعى عهدك كلما أضاعت بروق من ثياك لمعا
- (66) ومنهم الاستاذ المقرئ قاضي فاس العليا أبو عبد الله محمد بن علي الفيلاي السليمان المتوفي سنة 1089.
ومن شعره في تقيظ ديوان الحلبي :
منظم الدر أهدته لنا حلب وكيف لا وهناك يعرف الادب
قد راق رونقه ورق منطقته وفاق نظم الالى قالوه واكتبوا
- (67) ومنهم الشاعر البارع أبو عبد الله سيدي محمد المرباط الدلائي المتوفي سنة 1089. ومن شعره :
ودعنتني ولقد أودعتها مهجتي والبين أمر قد بهر
ورنت نحوي بطرف فاطر فاتن قد زانه ذاك الحور
- (68) ومنهم الاستاذ المقرئ أبو عبد الله محمد بن مبارك المغراوي السجلماسي القاسمي المتوفي سنة 1092. ومن
شعره في تقيظ ديوان أبي العباس الحلبي :
يا ابن عبد الحي حيا نظمكم وجهه الثباني
ونسيم العروض أحيانا عرفه حي المعاني
- (69) ومنهم العلامة الأشهر الاديب الاكبر أبو زيد سيدي عبد الرحمان بن الشيخ سيدي عبد القادر القاسمي
المتوفي سنة 1096. ومن شعره صدر قصيدة مدح بها والده :
أقبلت سلمي بأكواب المدام فأرتنا الشمس في بدر النمام
وحبابا من صحيا قد حك عقد در دون سلك في انتظام
- (70) ومنهم الشاعر البارع أبو عبد الله محمد بن ابراهيم القاسمي، نزيل مصر. وتوفي بالخلعة منها، وهو من أهل
القرن الحادي عشر. ذكره الخفاجي في الريحانة كالترجمين بعده، ولم يذكر لهم وفاة. من شعر صاحب الترجمة
قوله في قصيدة :
أتسيل دمعي ثم تسأل ما جرى عجا لمرك رأيت وما أرى
هذي دما ونفسي هواك أذابها فهمت على خدي نخيما أحمرأ
- (71) ومنهم الاديب أبو الفضل عبد السلام بن سوسن. أنشد له الخفاجي قوله :

وبدر لاح من تحت السلام
لئن خشت ملاسه عليه
يقول لكل قلب قد سلامهم
فقد خشت على الورد الكمام

(72) ومنهم الاديب عبد الخالق القاسي، وصفه في الرخصة بما يقتضي أنه من أهل النسب الشريف. وأنشد له :

إذا ما رمت نصح الناس طرا
فلا تسمع سوى من كان حيا
تَحَرَّ القبلين ذوي الاياب
والا لانحراج على خراب

(73) ومنهم الاديب أبو العباس أحمد الحارثي بن يويكر الدلائي المتوفي أواخر المائة الحادية بعد الالف. ومن شعره :

مالسنا اليوم لا يتصرم
فكانها في التيه ضل سيلها
والشمس في أفق السماء تخيم
أو موقى يخطو ولا يتقدم

(74) ومنهم أبو عبد الله المدعو الشاذلي بن محمد الدلائي المتوفي سنة 1103 من شعره في مدح أبي العباس الحلبي :

كيف لا يرفل في برد العجب
نجل عيد الحى من أحيا العلا
من يكن منشؤه أرض حلب
بفنون رائقات وأدب

(75) ومنهم الاديب أبو محمد عبد الواحد بن عنا المتوفي سنة 1106. من شعره في فتح ثغر المرائش ألا أبشر فهذا الفتح نور
وطير السعد نادى حيث غنى
قد انتظمت بعزكم الامور
قد انشحت بفتحكم الصدور

(76) ومنهم أبو عبد الله محمد بن الشاذلي الدلائي المتوفي سنة 1107. ومن شعره قوله في مطلع قصيدة مدح بها مولاي محمد بن السلطان المولى اسماعيل :

للشوق في قلب الشجي منازل
ان الهوى، ومن الهوان حروفه
وعليه منه معالم ودلائل
بحر طماء، والموت منه سواحل

(77) ومنهم القاضي أبو الفضل أحمد بن العربي بن الحاج المتوفي سنة 1109 ومن شعره
أنوح إلى نوح الحمام إذا غنى
ويعجبنى مر النسيم لانه
واشتاق للوادي واصبو إلى المغنى
يحدث عن نجد حديثا له معنى

(78) ومنهم المؤرخ النسابة أبو الفضل سيدي عبد السلام بن الطيب القادر الحسني المتوفي سنة 1110. ومن شعره مخاطبا لابي العباس احمد بن ابراهيم العطار الاندلسي :

جاءت رسالتكم تحدث إنكم
وإذا خطابكم يفوح كأنه
انلهم صفو الورد الطار
عرف سرى من نفحة العطار

(71) ومنهم سراج الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحى الحلبي المتوفي سنة 1120. ومن شعره خمسا :
جل من أنشأ ظيما أهنا
اصطفاه الحسن من أهل الصفا
زاد قلبي في هواه شغفا
من عذيري من غزال مصطفى

قد جفا عني الكرى لما جفا

(80) ومنهم الاديب الكبير أبو عبد الله محمد بن قاسم ابن زاكور المتوفي سنة 1120 ومن شعره
جاء الاصيل بمنظور رقرق
لم يستسم عن فوق السرى
يقضي على العشاق بالاشواق
حتى بكى بدم على الأوراق

81) ومنهم الاديب ابارع السيد الحاج محمد بن العربي الشرقي. كان يقيد الحياة مفتتح سنة 1120. ولم أقف على تاريخ وفاته. ومن شعره :

راسلت وجنتاه قلبسي دهرًا فقدنا عن جوابها العقل ذاهل
من بدا لي رقم العذار على الخد تعلمت كيف تنثى الرسائل
ومنه قوله أثناء قصيدة طويلة أنشأها زمن غيبة له عن فاس :

وبلغت فامسا موضع الحلم والثقي فمن حلها تعنيه عن كل بلدة
بلاد بها نيطت عليّ قائمي ومنها ابتدائي في الوجود وتربة

82) ومنهم العلامة الشهيد أبو الفضل عبد السلام جسوس المستشهد سنة 1121 ومن شعره :

علمت محاسن أحمد حين اختفت فقدت التصبر من رقيق مائل
فبدت وأبدت للعبان شمائل فإذا المحاسن كلها بشمائل

83) ومنهم الاديب الكبير الكاتب أبو عيسى المهدي الغزال الاندلسي المالقي. كان حيا في العقد الثالث من المائة الثانية بعد الالف. ولم أقف على تحقيق وفاته بعد البحث الشديد ومن شعره :

بديعة الحسن زارت والليل أرخسى ستوره
فخسلتها بدر تم جلى على الأرض نوره

84) ومنهم الفقيه الاستاذ أبو عبد الله محمد بن الحاج محمد الدريج الاندلسي التطواني ثم الفاسي المتوفي سنة 1126. ومن شعره في مدح سيدي أحمد بن عبد الله معن :

ولما رفعت الطرف مني لاحظا وفاجأني نور أضاء على الرى
تخير مني العقل في وصف حسنه فقلت ابن عبد الله أبدى التقربا

85) ومنهم الشريف الاديب أبو العباس أحمد بن عبد القادر القادري المتوفي سنة 1933 ومن شعره في مدح سيدي أحمد بن عبد الله

إذا اكتحل عيناك منهم بنظرة رأيت وجوها كالبدور وأملحا
وأن تدن من ذاك البساط وحسنه فلا بد أن تتلو بشارك والضحى

86) ومنهم القاضي العدل أبو حامد العربي بن أحمد بركة المتوفي سنة 1133 ومن شعره :

تحى القريض وأخذانسه وبعد زمان أنى ما أتى
أنى بنظام بديع الحل فنعمم القريض ونعمم الفتى

87) ومنهم الاديب البليغ أبو العباس أحمد بن محمد بن أحمد بن العربي بن الحاج المتوفي أيضا سنة 1133 ومن شعره

رسول أنى في ساقه الرسل بعثه ومن قلبهم في الفضل والخلق نعس
ولم يتأخر بعثه عن غضاضة ولكنها الابطال تدنو فعقب

88) ومنهم صاحب الانيس المطرب فارس ميدان الادب أبو عبد الله محمد بن الطيب العلمي المتوفي بمصر سنة 1135. ومن شعره :

يا ثغره المغري بكأس المدام علمتني من أين آت النظام
يا وجهه من تحت طرته ما أنت إلا البدر تحت الغمام

89) ومنهم الاديب البارع أبو محمد عبد الله بن الحاج بن عبد السلام جسوس المتقدم توفي سنة 1136 ومن شعره :

إذا ما الخوارج قد خرجت بجسمي وضاعت بها حيلي
أني ضرع أبي غالب وهلل للخوارج إلا على
(90) ومنهم العلامة الأديب النسابة أبو عبد الله محمد المسناوي الدلائي المتوفي 1136 ومن شعره :

فالت أرى مسكة الليل البهيم غدت كافورة أخلقتها راحة الزمن
فقلت طيب بطيب والتبدل في روائح العطر أمر غير ممتن
فالت صدقت ولكن ليس ذاك كذا المسك للعرس والكافور للكفن

(91) ومنهم الأديب أبو عبد الله محمد بن أحمد الشاذلي الدلائي المتوفي سنة 1137 ومن شعره

نفس المكرم تعانق الورد يصحبه ذل على ظما في الجوف مشغل
لو كنت سائل غير الله لم أسل غير المذالي وغير البيض والأسل

(92) ومنهم الأديب البارع أبو زيد عبد الرحمان بن عبد الله الجامعي القاسمي الأصل، نزيل تونس، لم أقف على تحقيق وفاته، ولكنني وقفت على أنه ولد سنة 1087 وأنه كان حيا سنة 1137 ومن شعره :

أخائيل الإزهار هبت في سحر أم نقشة من شادن عقلي سحر
أم نقشة نشريفة من نشرها نشر النسيم عن الهوى طي الخبر

(93) ومنهم العلامة أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمان ابن زكري المتوفي سنة 1144 ومن شعره :

تخلت لنا شمس كست أفق الحسن جمالا فجاء الزين يجلي على الزين
فصاحت قلوب العاشقين توهلا لما لاح من حسن مضاف الى حسن

(94) ومنهم الأديب الواعظ أبو عبد الله محمد بن الطيب المريني المتوفي سنة 1145 ومن شعره ضمن رسالة التزم فيها السنين في كل كلمة

سلام كنسمة مسك سرت لانفاسكم بنسيم سحر
لساحتكم ساقفه مستهام سباه سنا حسنكم وسحر

(95) ومنهم الأديب أبو العباس أحمد بن عبد الوهاب الوزير القسائي الاندلسي القاسمي المتوفي سنة 1146. ومن شعره أثناء أرجوزة في مدح الشعبة القادرية

منهم بفاس عصبة اخيار لم ندن من ساحتهم أغيار
أشهر من نار على رأس علم بنوا على الرفع كمفرد علم
نور النبوة عليهم لاحا يعكس بحالك الدجى مصاحا

(96) ومنهم الاستاذ الأورع أبو عبد الله محمد المدرع الاندلسي القاسمي المتوفي سنة 1147 ومن شعره :

نسير إلى الاجال في كل ساعة وأيامنا تطوي وهن رواحيل
وما أفصح التفريط في زمن الصبا فكيف به والشيب في الرأس شاعل
تزود من الدنيا بزد مبلغ فمرك أيام وهن قلائل

(97) ومنهم الطبيب الماهر أبو نصر عبد الوهاب بن أحمد أدراق المتوفي سنة 1159. ومن شعره أثناء قطعة شعرية :

سلم الأمر ونسلا ولا تتعب العقل بورد أو صدر
وإذا ما اشتد أزم فله فرج أقرب من لمح البصر

98) ومنهم الشريف العلامة أبو علي الحسن بن علي البوعناني المتوفي سنة 1163 ومن شعره :

لقد زارت على عجل فأبدت عينا الشمس حقا للعران
وحيتا فأجبت من قوائنا وشدت الشجون عن الجنان

99) ومنهم الشريف الاديب المكثر سيدي عبد المجيد الزبادي المتوفي سنة 1163. ومن شعره :

سل مالمسلمي عن المحب لم تسئل من بعدما قد رمت احشاه بالاسل
أما رضاها هوى قلبي وبغيتيه وعن سواها مدى الازمان لم أسئل

100) ومنهم الاديب أبو عبد الله محمد بن عبد الله ونان الملوكي. من أهل المائة الثانية عشر، لأنني وقفت على تملكه للارنتين بالشعارين المكشفتين بين الحمام والكوشة. وهو مؤرخ بعام 1166. ومن شعره في تقرير كتاب لاني القاسم العمري في فضل العلم :

يا طالبا في الدهر منفعنة يرقى بها حقا على العمام
عليك علم الدين فاسع له فإنه كنز الفتى الحازم

ويغلب على ظني أن هذا الرجل هو والد صاحب الشمقمقية.

101) ومنهم الاديب أبو العباس أحمد أعكودي القاسي المتوفي بتونس سنة 1169. ومن شعره في مدح سيدي أحمد بن مبارك

وعمر أسواق العلوم وقد أتت عليها من الافئدات سود ذوائب
وعادت به فاس عراقا فأعقرت وتاهت على مصر بملك المناقب

102) ومنهم الاديب المجيد أبو العباس أحمد بن عالم الادباء سيدي محمد ابن زاكور، هكذا الفيتة على نخط بعض أولاد سيدي أبي مدين القاسي. وذكر صاحب تذكرة المحسنين أن في سنة 1176 توفي الفقيه العدل الواعظ الفصيح أبو العباس أحمد بن محمد ابن زاكور. ويغلب على ظني أنه صاحب هذه الترجمة. ومن شعره يخاطب أبا زيد عبد الرحمان بن محمد بن حمزة العياشي :

أيما حبر الخواضر والبوادى ويسا حلي المجالس والنوادى
ومن أرئت فصاحتنه وزادت على الطبايى حبيب والإبادى

103) ومنهم القاضي الاديب أبو عبد الله محمد المقلب بالبكري بن محمد بن الشاذلي الدلائي، المتوفي سنة 1177. ومن شعره يخاطب أبا عبد الله محمد الخوات والد سيدي سلمان بقوله :

أبا عبد الله بعثت نظما حكى حسن القلائد في النحور
أناني قلت خط من حبيب أتى من بعد تسويق كثير

104) منهم الفقيه الاديب أبو محمد بن عبد القادر بن العربي بن الطيب القادري المتوفي سنة 1178. ومن شعره :

إذا أذن الله في حاجة أتاك النجاسع بها يركض
وإن صعب الله في أمرها فلا بد من عارض بعرض

105) ومنهم العلامة الاديب الخطيب البارع أبو مدين القاسي المتوفي سنة 1181. ومن شعره يستدعي بعض أصحابه :

يا من يقرظ بالقريرط سامعي يا من يشنفها بنظم بارع
وإني الأصيل يبع من لذاته أصنافها فانفض إليه وسارع

106) ومنهم الفقيه العلامة المطلع أبو عبد الله محمد فتح بن محمد الحياط بن إبراهيم الذكالي المتوفى سنة 1184. ومن شعره :

عاب الحضارة قوم أخلاق لهم إذ لم يتألوا نصيبا من مآلها
قالوا على حسد أضنى قلوبهم هذي الحضارة لا ندري معالها

107) ومنهم العلامة المؤرخ النسابة أبو عبد الله محمد بن الطيب القادري المتوفى سنة 1187. ومن شعره في رثاء شيخه الجنود المتوفى سنة 1148

أرقت بالدمع فوق الخند ينهمل شوقا ونار الأسى في القلب تشتعل
لي حيرة اسلموا للدهر جارهم له بحبهم عن نفسه شغل

108) ومنهم الشاعر البارع الملقب، أبو العباس أحمد بن محمد ونان التواتي المملوكي القاسي صاحب الأرجوزة المعروفة بالشمقمقية، وكفى بها دليلا على شاعرية الرجل توفي سنة 1187. ومن شعره :

قد لاح لي عذر الكرام فصدهم عن أوجه الشعراء ليس بعار
لم يساموا بذل النوال وإنما جهد الندى لبرودة الأشعار

109) ومنهم العلامة الداهية المقدم فخر البيت القهري أبو حفص القاسي المتوفى سنة 1188. ومن شعره :

طويت لنشر العلم ثوب شيبتي وبالله كان الطي في ذاك والنشر
وقد كان نشر الكتب دأبا يسري فهل أن تك الأخرى يسري النشر

110) ومنهم الكاتب الأديب أبو العباس أحمد بن المهدي الغزال المتوفى سنة 1191. ومن شعره

سباني غزال في المحاسن مفرد له بهجة تعلقو البلور وتصعد
رمى مهجتي عن قوس حاجبه كما غدا لحظة بالفتك للقلب يرصد

111) ومنهم الكاتب البارع الأديب أبو عبد الله محمد بن الطيب سكرج، المتوفى سنة 1194. ومن شعره قوله آخر قصيدة في مدح شرح الدين جوس على المختصر :

منع لحاظك في رياض جماله وارفع عقيرة ذي شجون وانشد
أعطى الآله يمين صدق أنه ركن الهدى وهداية المستشهد

112) منهم الأديب الصوفي أبو الحسن علي بن محمد بن الطالب ابن سودة. وهو آخر أولاد ابن سودة أهل زنقة الرطل كما الفيتة بخط عنه الشيخ التاودي. توفي سنة 1208. ومن شعره أثناء قصيدة مدح بها الشيخ حمود بن أبي زيد الكردي المتوفى سنة 1195 :

واشرب مدام معارف محارها شيخ الطريقة سيدي محمود
وحقيق أن تضحي وقدنلت النسي ولسديك مصباح الهدى موقود

113) ومنهم العلامة الأشهر الشيخ التاودي ابن سودة المذكور، المتوفى سنة 1209. ومن شعره

مضى عمري والحين حان حقيقة وما زلت في بحر الهوى اتقلب
فؤا أسفي إذ ضاع عمري سفاهة ومالي في أوج السعادة مطلب

114) ومنهم الأديب أبو مالك عبد الواحد بن محمد بن أحمد بن محمد عبد القادر القاسي المتوفى سنة 1215. ومن شعره :

قف بالديار فما المراد سواها وأرح ركائب تشتكي مسراها
هذي منازل بالجمال قد ازدهت وتزينت أجأؤها تبتاهي

115) ومنهم الاديب الفرضي أبو حامد العربي بن أحمد بنيس المتوفى سنة 1213. ومن شعره قوله آخر قصيدة مدح بها شقيقه شارح الحمزية يوم ختمه مختصر خليل :

لولاك ما جالت رويضة مدحتي في معرك الانظام والأوزان
خذها إليك فهدية واعطف على ما فرضت في جنب ذاك الشأن

116) ومنهم الاديب الازب أبو الحسن علي بن الطيب المقرئ. كان حيا عند انصرام سنة 1213 ولم أقف على تحقيق وفاته. ومن شعره قوله في وصف قصيل نزل عليه المطر بأمر من السلطان.

يا ناظرا في بديع الحسن معتبرا وطالبا في مقام الحب اغرقا
انظر إلى رونق القصيل حين بدا عقب غيث مربع زان أوراقا
يخمي وقد شابه حب الغمام ضحي وقد حباه شعاع الشمس إشراقا
فلا تدا من نفيس الدر قد نثرت على بساط حمر سندس راقا

117) ومنهم العلامة الاديب أبو عبد الله محمد بن مسعود الطرناطي المتوفى سنة 1214 ومن شعره :

سيدي نحن نزلنا روضة وانتظنا كعبود من آلي
يتننا جدول ماء ولله جتـان عن يمين وشمال
فلتكمل بحضور أنسنا نفتتم فرصة اسعاف الليالي

118) ومنهم العلامة الاديب القاضي أبو محمد عبد القادر ابن شقرون المتوفى سنة 1219 ومن شعره في مدح شيخه ابي حفص القاضي :

ألا اخبراني سخافة عقل من يروح محاكاة الامام أبي حفص
لعمرى لقد أبدى سفاهة رأيه وهيأت أن المر يلحق بالحفص

120) ومنهم الاديب المبدع المؤرخ النسابة أبو الربيع سليمان الحوات المتوفى سنة 1231 من شعره :

إني لأزهد في الحساب ترفعا للنفس عمن يشرب بأمره
إن كان يرزق تارة لحسابه فالله يرزق من يشاء بغيره

121) ومنهم حسان الامتاع أبو الفيض حمدون ابن الحاج المتوفى سنة 1232 ومن شعره :

لما حلت أبا الربيع بأرضنا حل الربيع بحسنه وزيينه
وغدا لسان الخلق يشكر قائلا يامرحبا بأبي الربيع وبابنه

122) ومنهم الناظم النائر أبو العباس احمد شقور المتوفى سنة 1234. ومن شعره

سالمتي سعاد من بعد هجر طالما كنت منه في شر أمر
سلكت مسلك الالي رحما من كان مغرى بالحب في قيد أسر

123) ومنهم الاديب ابو محمد عبد الله بن القاضي ابي العباس ابن سودة أفا تحقيق وفاته. وقد كان نقيد الحياة عند موت والده سنة 1235. ومن شعره:

بمكناسة الزيتون ظبي مهفف رمانى بلحظ بالاصابة يوصف
فصرت عليلا، ثم جتته أشتكى لكونه يدعى بالطبيب ويعرف

124) ومنهم الاديب البارع المجيد، ابو عبد الله محمد بن ابي بكر اليازغي المتوفى بمراكش سنة 1238 ومن شعره:

عجيب لحالي في الصباية والهوى
كلفت به دهرًا وغصنه زاهر
وإن اكتسى ثوب الجلالة والها
تحمل من حبي أمورا عظيمة
فانشدته هذا بما قد انتسبه
ولكن الذي أهواه مني أعجب
ولكن به ربح الصبا تنقلب
وصار له ملك المحاسن ينسب
وصار إلى ذكرى يهش ويضطرب
ولكنها البادي إلى الظلم أقرب

(125) ومنهم الأديب الأحسب أبو العلاء أديس الرندي الأندلسي المتوفى سنة 1241، ومن شعره في صاحب الفقيه السيد الطالب بن الحاج

قسما بدر سطوركم ما أبصرت
فقه زهيرا بالقريض وحزنتم
عيني بمثل قريضكم في فاس
فخرا قديما في بني مرداس

(126) ومنهم الأديب أبو مالك عبد الواحد بن أحمد بن تو ابن سودة المتوفى سنة 1253 ومن شعره:

ترك الهمة إذا ما قد عرا
وانبذ التذير نبذا بالعر
وإذا تابك أمر هائل
فكيل الأمر إلى باري السورى

(127) ومنهم فخر الوزراء وشيخ الأدباء أبو عبد الله محمد بن أديس العمري المتوفى سنة 1264 ومن شعره
ثناء قصيدة مخاطبة للشيخ بدر الدين بن يوسف المدني لما وفد على هذه الحضرة سنة 1257:

اسريت من شرق لغرب راشدا
والبدر مسراه لافق المغرب
وانسيت يا شمس المعارف والنهى
من بحر علمك بالبيان العرب
ونظمت في جيد الزمان قلائد العقيان
في صفة الانيس المطرب

(128) ومنهم الفقيه الأديب أبو عبد الله محمد بن عبد القادر الكردودي المتوفى سنة 1268. ومن شعره انشاء
قصيدة استدعى بها الاجازة من شيخه سيدي عبد القادر الكوهن

حيّاكم الاله العرش علما وحكمة
وعزا وفخرا أوجب الحمد والشكرا
وحلا بكم حور العدم غرائسا
فعاينها من كان لا ينظر البدر

(129) ومنهم الفقيه المحتسب الأديب أبو عبد الله محمد بن أحمد الشرفي المتوفى سنة 1269 ومن شعره ما
كتب به لولده أبي عبد الرحمن الآتي لما وصل لثغر طنجة متوجها للحج

عناق الوداع أمر على
والهوال موقفة تركت
الجب من القذف في الحامية
باحشائنا لوعة نامية

(130) ومنهم الشريف النقيب أبو حامد سيدي العربي بن أحمد العلوي البلغيتي. قد انتهت إليه رئاسة الأدب
والنوش في زمانه، مع التحرري التام، وحفظ ناموس تلك الحطة. توفي سنة 1271. ومن شعره لما ولي النقابة:

وقائله عهدتك ذا دهاء
وتفكر في العواقب والمآل
وتسير ما تؤم أتم سير
وتترك كل ما أفضى لقوال
فما لك قد نصبت لفصل قوم
أصابه فصلهم عين الحال

(131) ومنهم الفقيه القاضي العدل سيدي الطالب ابن الحاج المتوفى سنة 1273. ومن شعره:

طابت بطيب حياتك الأعمار
وتضاءلت بضياءك الأعمار
وأنا لك المولى العظيم مكانة
شدت على عليائها الأزار

132) ومنهم الأديب المحدث ابو عبد الله محمد بن الشيخ ابي الفيص ابن الحاج المتوفى سنة 1274 ومن شعره في واقعة الزاوية الشراعية اثناء قصيدة

نصور فتوحها ذات استسام فتوح في مضمنا فتوح
جلت وجهها يلزمه احتشام ولكن للعدا وجهه وفيح

133) ومنهم الشاعر الخطيب ابو اليمن جعفر بن احمد ابن سودة المتوفى سنة 1276 ومن شعره في رثاء وائده:

ان يوم الفراق يوم طويل فيه دفنا كؤوس صاب وصير
فتضرع اذا فقدت خليلا وتصدع لدى الرزايا بصير

134) ومنهم ابرع الادباء ابو الفضل عبد السلام الرموري المتوفى سنة 1279. ومن شعره:

يا قوم اني أسير اللحظ فافلوني من مقلة الطالب ابن الشيخ حمدون
قد أوتر القوس من أجفانه ورمى في القلب مني سهماً ليس يعدوني

135) ومنهم الفقيه الأديب الوزير ابو عبد الله محمد بن محمد غريط المتوفى سنة 1280. ومن شعره:

من اوتي الدين على القدر مغبوط وغيره معلوماته أغاليط
والنقط ليس يزيد الحرف مكرمة كم مهمل دونه ما هو منقوط

136) ومنهم الفقيه العلامة قاضي مكناسة الزيتون ابو عيسى المهدي ابن سودة المتوفى سنة 1294. ومن شعره ينصح بعض علماء عصره. وقد ألف تأليفاً تعرض فيه لمساوي بعض الناس. قال الفقيه سيدي خليل بن صالح الخالدي الحسني فيما رأيته بخطه وأهل التأليف المذكور للفقيه الكنسوس

في غاية الحسن ذا التأليف لو ذكرا ما للورى من جميل الخير واقتصرا
ظمي المساوي عن الاختيار منحتم من يتدي هديهم قد فاز وانتصرا

137) ومنهم الأديب البارع ابو العلاء الحاج ادريس بن الوزير سيدي محمد بن ادريس. توفي برباط الفتح سنة 1296. ومن شعره قصيدة في مدح الأمير مولانا الحسن، مطلعها:

لك الإسماعـادُ يا بدر التمام فهذا الختم مسكي المختكم
ولا زالت مائـر منك تلى يجدها حديقـك كل عام

138) ومنهم الفقيه الكاتب الأديب ابو عبد الله محمد بن الوزير ابي عبد الله محمد غريط المتقدم توفي سنة 1296. ومن شعره:

جرد الذابح سيفـا من حشا ثلـج الغيـوم
وفـرض أوداج من لم يعتنق بنت الكـروم

139) ومنهم الأديب الوزير ابو زيد عبد الرحمن الشرقي، التوفى سنة 1304. ومن شعره:

هيجت وجد أخ قصير الباع وسحرته جدا بنسفت يراع
لله رفعتك التي اودعتها درا نصيـدا فاق في الابداع

140) ومنهم الفقيه الكاتب الأديب ابو عبد الله محمد بن العربي غيلان. كان حيا سنة 1304. التي مدح فيها الأمير مولانا الحسن بقصيدة، يوم ختمه لصحيح البخاري يقول في مطلعها:

روي عن المبسم الشهـي عنصره معنى يصححه شوقي وينصره

إلى أن قال :

عن سحر عين الى هاروت يستند خال كضوع على الأرجاء عنه
141) ومنهم الناسك الاديب ابو عبد الله محمد العتيك بن محمد فاضل الشنيطي، ابن عم الشيخ ماء العينين وابن اخته. توفي بفاس سنة 1310، ومن شعره اثناء قصيدة في مدح الشيخ المذكور:

دع اذكارك ما قد فات من زمن ذاك الشباب وذا دهر المشيب دنا
واقصد مداخل من مدحه أبدا يجري على ألسن الأنسام مترنبا
142) ومنهم اشعر الشعراء وأبلغ الأدباء الشريف سيدي الفاطمي الصقلي الحسيني المتوفى بمكة سنة 1311 ومن شعره:

يا صاح عرج بي على الخمار متظاهرا فالعار في الإضممار
ودع التنسك جانبا وأخلع عذا رك فالتبتك مغنم الأعمار
143) منهم الاديب النابغة، حطيفة زمانه، ابو حامد سيدي العربي المشرقي الحسني المتوفى سنة 1311، ومن شعره اثناء قصيدة في رثاء الفقيه سيدي محمد المتبوي

جری قلم المولى بانفاد حكمه ومن حكمه أنا نطيع ونسمع
فلا تعجبن إلا لغفلتنا التي دهتنا فصرنا لا نخاف ونخشع
144) ومنهم الشريف النسابة الاديب ابو العلاء مولاي ادريس العلوي الفضلي المتوفى سنة 1316، ومن شعره:

قوم اذا افتخر الانام بمحفل كانوا الصدور و نخبة الاعيان
قوم اذا ذكر السراة نراهم درا نفيسا رص في تيجان
145) ومنهم الاديب ابو العباس احمد بن عبد المولى العلمي البيلاحي. كان حيا سنة 1316 ولم اقف على تعيين وفاته ومن شعره قوله في تقيظ الرحلة العياشية:

هم بوجد واشتياق لا تحل عن هوى شمس بها البدر كمل
إلى آخر ما قال.

146) ومنهم الشاعر الكاتب السيد الغالي بن سليمان المتوفى بمراكش سنة 1317. ومن شعره:

سرح جفونك في الربيع ونوره وأخلع عذارك في النجاد وغوره
وانظر بنفسجه ونرجسه الذي فاق العبير برنجه وبنشره

147) ومنهم الاديب المكثّر ابو العلاء السيد الحاج ادريس بن علي السناني المتوفى سنة 1319 ومن شعره:

شرحت سعاد صدورنا بجزار فبذت محاسنها بلا أستمار
وفت بما وعدت ووافيت تجلي والليل بحر فاقض الرخمار

148) ومنهم الاديب أبو الحسن السيد غلال ابن شقرون المتوفى سنة 1319 ومن شعره:

ظفرت بمسك أدفر بمنك ويعين من قرت به عينك
فالسعد أقبل في عرمم جنده بشراك في راياتك بشراك

149) ومنهم الاديب النابغة، الشاعر المبدع، سيدي عبد الرقيق الأيراري المتوفى سنة 1322 ومن شعره:

الله في عاشق افضى الغرام به لما تشاهد من نهك ومن سقم
 انت الحبيب الذي قلبي اصيب به فارحم ولا ترضين اليوم سفك دمي
 (150) ومنهم الفقيه العلامة النزبه القاضي سيدي عبد الله ابن خضراء السلوي، المتوفى سنة 1324، ومن
 شعره:

روض المحبة بالنسي مغروس وحماه مما يخشني محروس
 ولحب أهل الخير سر باهر هو بالعيان مشاهد محسوس

(151) ومنهم الاديب الواعظ، ذو الصوت المطرب، السيد محمد الرايس المتوفى سنة 1324. ومن شعره:

فان اليواقيت التي قد نظمتها بها قد يباهي في قلاته العصر

(152) ومنهم العلامة القاضي ابو المودة سيدي خليل بن صالح الخالدي الحسني المتوفى سنة 1327 ومن
 شعره:

لو اكتفيت به عن كل ذي سمر كفاك أنسا ولم تجزع من الملل
 يغنيك عن خبر ما فيه من عبر وعن مفاكهة ما فيه من غزل

(153) ومنهم شيخنا العلامة الاديب سيدي محمد الازاري المتوفى سنة 1329. ومن شعره:

هذا الرضا بالنسب الاقبال يهنيك بالاعساد والآمال
 ويعد كفه بالسعود مصافحينا يدك التي عظمت بكل معال

(154) ومنهم الشريف الاديب ابو الفضل سيدي عبد السلام بن عبد الله الصقلي الحسني المتوفى سنة
 1330. ومن شعره:

هذا الريح وهذه أنواره تحكي خلود الغانيات الناضرة
 فاخسر له روضا أيضا زاهرا قرت به عين الحسن ناظمه

(155) ومنهم الاديب النابغة ابو الفضل سيدي عبد السلام العلوي الحب المتوفى بالرباط سنة 1333. ومن
 شعره:

فلونكها كالشهب أما حجاجها فرجم واما نظمها فحفيل
 قواف بها يغلو الخطيئة صاغرا ويمسى جرير وهو منها ضليل
 تسير مسير الشمس في كل بلدة فتخضر آكام بها وحقول

(156) ومنهم الفقيه الاديب المكثر ابو الحسن السيد علي بن عبد القادر ابن سودة المتوفى سنة 1333، ومن
 شعره في ختم عمه وشيخه ابي العباس سيدي احمد لصحيح البخاري قوله:

امن عنبر شجر تسم ذا الفجر على ارض مسك ظلها الورد والزهرة
 كأن سماء الافق بالطيب امطرت فمنهلها طيب ومنهلها الخير

(157) ومنهم الشريف الاديب ابو زيد سيدي عبد الرحمان بن جعفر الكتاني المتوفى سنة 1334. ومن شعره
 مخاطبا لشيخنا العلامة المحدث مولاي عبد الحى الكتاني:

ورد الرسول مباشرة بقلوبكم فاستبشرت بوصالكسب أنفسا
 وبقيت انتظر الوفاء فجاء به يامنينة القصد والجلال

158) ومنهم الشريف الفقيه السيد الحاج محمد بن مصطفى المشرقي الحسني المتوفى سنة 1334 ومن شعره
الحائبة الشهيرة التي يقول في مطلعها:

دع عنك داعي السرور والمزاج واسلك سبيل من بكى الدين وناح

159) ومنهم الكاتب الاديب السريع البديهة ابو الفضل السيد عبد السلام الذويب المتوفى برباط الفتح سنة
1334، ومن شعره في مدح شيخنا العلامة الاستاذ الواعية مولاي عبد الحي الكتاني:

من أي فرد منكم اتعجب ولأي بدر دونكم أتقرب
انتم نجوم يستضاء بسنائكهم والمدلجون لنسركم تنطسلب

160) ومنهم الفقيه العلامة المفتي، الشاعر المكثر، سيدي العباس التازي المتوفى سنة 1337. لم أقف من
شعره مع اكثاره إلا على النبر اليسير الذي منه قوله:

حرام على من كان يعرف بالشعر يرى مادحا في الدهر غير بني المقري
هم كوكب الدنيا ونجم سمائها وكل الوري ليل وهم ليلة انقدر

161) ومنهم قيم مكتبة القرويين ابو العباس احمد البوعزاوي المتوفى سنة 1339. لا أجد عبارة توفي بوصف
تلاعب هذا الرجل بنفائس مكتبة القرويين التي اتمن على ذخائرها زمنا مديدا. وانني مع تباعدي عن
التحكك بالشخصيات، لم يطاوعني القلم عندما رقت اسمه على الاحجام عن ذكر هذه السيئة العظيمة
الصادرة من رجل كان يعد نفسه من كبار العلماء أهل الحشمة والمروءة. وقد رأيت بعيني ورأى غيري كثيرا
من كتب تلك الحزانة تباع في جملة تركته بعد أن أنزلت منها الورقات التي تشعر باختلاسها لكتابة عقد
التحبيس أو نحوه على ظهرها. ومن الخزفيات الميكيات ما شاهدته اواخر ايام المولى الحفيظ بعيني، وذلك انني
كنت جالسا بباب دكان احد الكتبيين قريبا من المسجد القروي، واذا ببعض اعوان المولى المذكور وقف على
صاحب الدكان ويده سفر ضخم، وصار يستفهمه عن ثمنه ذاكرًا له أنه لصاحب الترجمة عرضه على ذلك
السلطان ليشتريه منه، وطلب منه فيه ثمنا كبيرا. وراج بينهما اذ ذاك ما يقتضي اطلاعهما على أنه من الحزانة.
ولمسلك عنان القلم فقد طغى، ونسأل الله ان يتجاوز عن سيئاتنا وسيئاته، وان يقابلنا وزياده بعفوهِ الجميل.
ومن شعره في تقرظ حاشية الورقات للقاضي ابن خضراء

حفيق بخمد الله من قد تدبرا حواشي فاقت في المحاسن منظرا
احاطت بأسرار الاصول حقيقة وقد كسيت بردا من الوشي أخضرا

162) ومنهم والدنا الشريف العلامة الاديب المجيد سيدي محمد فتحا الميمشي المتوفى سنة 1339. ومن شعره
قصيدة ميلادية انشدت بين يدي السلطان الحفيظ ليلة العيد النبوي من سنة 1326، وهو عجم بمشعر
الشعر مطلعها.

هينما لقد اعطتلك رايتها الحضرا واوتلتك من أسعدها البر و البشر
وزارت على عهد التنداني فعطرت بقاعا بها صارت معالمها خضرا
وارت على غر الليالي برتبة بها فاخرت شمس الظهيرة والبدر

163) ومنهم الاديب السيد محمد فتحا الفلاوي المتوفى بقر الدار البيضاء سنة 1340، ومن شعره في ختم
الفقيه المرحوم سيد خليل الخالدي لألفية ابن مالك سنة 1317 قوله:

سمحت لك ابنة مالك بوصال واتت اليك برونق ودلال
لما رأتك نحوت نهج غرامها وجعلت فيها غاية الآمال

164) ومنهم آخر من فجج الادب بموته، خاتمة بلغاء الأدياء، ابو العباس احمد بن المواز شيخ القريض ورب الملكة النواصرة والبايع الضويل العريض، خدم الادب شابا وكهلا، وانتصب للرياسة على ذريته، فكان أحق بها وأولى له من يواقيت الأشعار ما يرمى بعين الإكبار. فمن ذلك قوله متنبيا بالحرب الكبرى.

وقائلة ما في طوايا زماننا . فقسلت لها قولا لمن يتفـرس
أراه بطول السلم قد ضاق صدره . فهم يزفـرات بها بتفـرس
توفي سنة 1341.

سادتي هؤلاء نجوم الأدب الذين ازدانت بهم سماء البلاد، ناداهم منادي الحمام فلبوه متسابقين تسابق الجياد، رحلوا فأقمرت منازلهم وديارهم، وذهبوا فلم تبق إلا آثارهم. فما نحن أحييناها بعد ان عفت، وايقظنا حفوتها وقد كانت غخت.

أما من بقي بقيد الحياة من هذه العصابة فهم افراد قلائل، وإن كان لهم لمحي الاجادة اصابة. ولا بأس بالإشارة الى من وقعت له منهم على اثر يستجد، أو فكاهة تملو عند الترداد، فنقول:

165) أولهم النميز، واوحدهم في السبق الى كل نفيس عزيز، سعادة العلامة الوزير أبي محمد سيدي عبد الله القاضي، شاعر ترقى في مهده الادب، وحلب من نديه ما حلب، تقلب في مناصب الرياسة، وجال جولات في معترك السياسة، فمن شعره المعجب، ولحنه المطرب قصيدة ميلادية، رفعها للسلطان الغافر يقول انشاءها:

ملكك له في العلم اكبر نخبة . غلت بابتهاج فوق بارقة السـر
ملكك حريص في اقتناء معارف . تعود برقيا في معارج من خير
عليه بان العلم اكبر سائق . الى خطلة تجني المزايا على الفور
فبالعلم تركو للنفوس حياتها . وتسلك في كل المسالك من وعر

166) ومنهم الشاعر الفذ، ركن الصدارة العظمى، أبو الفضل سيدي العباس الشرقي. نشأ والأدب توأمين وتقلد رياسة الاشياء في الدولتين. ومن شعره خميس ابيات اقترح عليه:

يافاتنا رهق القلوب بصدده . وقضى على داعي السرور بضده
بالخذ، بالثغر الشهى وورده . ما بال لحظك فانك في غمده
ورضاب نغرك قاتل من عمده

إلى آخره.

167) ومنهم الشاعر المجيد ابو عبد الله سيدي محمد بن الصدر الاعظم سابقا السيد المفضل غريط، من درره البهية قوله في بعض تقاريطه:

حازت مقاصدك الجميلة مفخرا . امهذبا نخذ المعالي مظهرها
يا جامع الفنين نلت مزبة . أولئك في الصنفين حظا أوفرا
يا حامل القلمين غير مدافع . يلى وينبئ ما يشاء وما يرى

168) ومنهم شيخنا العلامة البارع الاديب البليغ الساعي في اصلاح الافكار جهده وطاقته، القاضي الازنه ابو عبد الله سيدي محمد بن العربي العلوي الحسني، شاعر يطرب الشكلى شعره. ونثر يخلب الالباب نثره. فمن مقطعاته البديعة قوله:

بارائنا لاقتطاف الثورد من قمر . أما ترى خاله في الصدغ يخرسه
بكفقه وتر من قوس حاجبه . ترمي الذي قد غدا للورد يخلسه

169) ومنهم شيخنا العلامة النقاد، الشاعر المكثّر المجيد، أبو العباس مولاي أحمد بن المأمون العلوي البلغيشي.
ومن شعره قوله:

ألست ترى ألى أنسى أنيها وإن صدحت أبكي لشجوى الذي عنا
تسمي لى الأشواق والذكر والأسى وتضم فى قلبى بتغريها حسنا
فأه على ما هيبت لى حمامة من الوجد والتبرج فى قلبى المضنى

170) ومنهم الشاعر المطبوع الأدبى المكثّر البارع السيد الحاج عبد الله القبايج، وكفى فى معرفة الرجل
لقبه، ومن شعره البديع قوله:

وافت لنا فى حلها تنهذى حواء يفتسن حسنها العيسادا
وغدت تغازلنى فقلت لها اكفنى عنى فقد ذهب الغرام وبادا
وشغلت عن وجدى بمدح محمد فمدحه استزل الأسدادا

171) ومنهم حليف الأدب، وركن بين الحسب النائب السلطاني بفر طنجة السيد الحاج محمد بوعرشرين،
ومن شعره فى تقرّظ مسامرة الوزير سيدي عبد الله القاسي:

سما اعظامها فأنار فكبرا ورق نظامها فأطسار ذكرا
ووافت بالبيان الحق تجلوا غياهب شكه اذ جاء نكرا
مسامرة حكمت عقدا فريدا تلالاً جوهراً واضاء ذرا

172) ومنهم الشاعر المكثّر المجيد، بجلنا وصديقنا وصفي ودنا، أبو عبد الله سيدي محمد البكارى ومن شعره
صدر جواب عن كتاب بعثته اليه:

نبدت نجر الذيل من تيهها عجيا وكادت على شحط النوى ترفع الحجبا
فابصرت نورا قد تلالاً بالحجا واحزرت طيفاً قد غدت به صبا
فذكرنى عهدا وما كنت ناسيا وشوقى شوقا نسيت به العبا

173) ومنهم قاضي الجديدة الفقيه الأدبى المكثّر أبو العباس سيدي أحمد سكرج. ومن شعره:

رجعنا لفاس بعد طول مغيب عسى ان نرى فيها رجوع حبيب
ربوعا عهدناها مزار كرامة لمن حل فيها فى صبا ومشيبي

174) ومنهم صفينا ورفيقنا الشريف العلامة الأدبى أبو الفضل مولاي عبد السلام العلوي السكوري ومن
شعره:

اتعدلنى ولي دمع هطول وشرح صبايتى شرح يطول
ولي صبر قليل فى غرامى وتعدنر من له صبر قليل

175) ومنهم العلامة الفلكي الأدبى أبو عبد الله سيدي محمد العلمي. ومن شعره فى تهنة مولانا السلطان
بأورته إلى عاصمة الرباط، ثم التخلص لمدح سعادة وزير الأوقاف، الفقيه الجليل أبي العباس سيدي أحمد
الحاجي، وقد رثها على حروف انا فتحنا لك فتحاً مبيناً، وهي قصيدة بديعة طنانة:

ألا ما لروض الزهر فاح عبوه وما لصبا نجد أتنا بشره
نمت نسمات من شدا طيه على فؤاد بنار الشوق زاد زفيره
انسا وأنسنا به ربح يوسف به ارتد طرف الصب وهو قريه

176) ومنهم الشريف الاديب المؤرخ ابو عبد الله سيدي محمد السليمانى، ومن شعره آخر قصيدة يدعو بها إلى الإصلاح:

حماة الدين هبوا من سيات فمركزهم يؤول إلى الخراب
وهذا دينكم عضوا عليه فان الدين آذن بانسحاب

177) ومنهم الشريف الاديب أبو علي سيدي الحسن بن محمد بن العباس العلوي الحسني، ومن شعره:
بعذار من أهوى وسحر جفونه وشقيق وجنته ونور جبينه
وعقيق مسمه وعبر خاله ورحيق ريقته ورقة لينه
ما صدفني عما اقترحت تكرما إلا تصدع خاطري بشجونته

178) ومنهم العلامة الاديب ابو الفضل السيد عبد السلام الشرفي ومن شعره:

بدت عصنا تأود حين جرت عليه ذيلها ربح العشي
إذا ابتسمت أرتك الثغر درا نضيدا حف بالشنب الشهي

179) ومنهم الشريف الفقيه الاديب مولاي احمد الشيبى. احفظ من شعره مطلع قصيدة بليغة رثى بها شيخنا أبا الفضل سيدي عبد السلام بناني عام 1329:

تصبر اذا ما النائبات ألت وسل فؤادا ان أصيب بفرقة
فما كل خطب يعتري المرء تنقى بانفاق دمع او باضرار لوعة

180) ومنهم العلامة البليغ ابو عبد الله سيدي محمد بن الطالب الفاسي. ومن شعره:

احبة خير الخلق امته التي توات لها البشرى وقرت به عينا
وتاهت به فخرا لدى كل مشهد وعزت به عزا تكامل في المعنى

181) ومنهم شيخنا العلامة الاديب ابو الفضل سيدي عبد السلام غازي. ومن شعره قوله في مطلع قصيدة مدح بها شيخه سيدي محمد فتحا جنون يوم ختمه للتخليص:

اهذه الزهر حيتا أم الزهر أم ذا نسيم صبا هاجت به الفكر
أم ذا رياض سقاء الطل كثره أم الداراري انتظمن لي أم الدرر

182) ومنهم جينا الفقيه العلامة الاديب المرشح لقضاء نعر طنجة، ابو عبد الله سيدي محمد العبادي. ومن شعره قوله في مطلع قصيدة انشأها في أحد المواسم التي تقام كل عام احياء لذكرى الشريف العلامة الصالح القدوة، مولاي عبد الكبير الكتاني:

شد الرجال لغرة الديوان واخلص اليه بوجهة اللفهان
واقطع فلاة الارض في طلب التقى تامن من الاحسران والحدثنان

183) ومنهم الاديب المكثر السيد الحاج عبد الكريم بنيس، ومن شعره في تقيظ الرحلة العياشية:

لله قوم سعوا فيما يقرهم من حضرة القدس باغوا في الهوى مهجا
قد خلفوا الأهل والأوطان واغربوا واستشبقوا لتقديم عهدهم أرجا

184) ومنهم الفقيه الاديب الكاتب الكبير، الصدر الاعظم سابقا، ابو عبد الله السيد المفضل غريط، ومن شعره في تهنية نجلي مولانا الأمير بقدميهما لهذه الحضرة الفاسية:

هر السرور جوارحها ونفسوسا وأدار من راح الهنساء كؤوسا
وكسا البلاد بشائرا ظهرت بها تختسال من فرط البهاء عروسا

185) ومنهم الأديب الأديب قاضي مدينة وجدة، أبو العباس السيد أحمد بن العباس التازي ومن شعره:
عاسين الحمال اليك تعسى واقطاف الوفسا من ذاك تبنى
فما عذر التخلّف عن أخسى لقد أبقياه حيككم معنى

186) ومنهم الكاتب الأديب نائب وزير الاملاك، السيد المدني الصفار. ومن شعره:
أيا نجل الفضائل لا تعاتب وسامح ان بدا مايناسب
وغض الطرف واقطع باب عذر فاني لست في الإخلاف راغب

187) ومنهم الشريف الأديب العدل سيدي محمد بن الغالي العراقي، ومن شعره وهو برباط الفتح:

عوى منه ما انفك الفؤاد ولا سلا وما طبت نفسا في الرباط ولا سلا
على فترة من حب فاس وأهلها بتجديد عهد الحب قد جاء مرسلا
188) ومنهم ناظر احباس تازة، الأديب سيدي محمد قصارة. ومن شعره خمسا بيتي عارف شيخ الاسلام
تلاؤا في سماك العلم بدرى فاشرق نوره في كل قطر
عرفت بمعارف ذكرى لفخر ألم تعلم بان سماء فكري
تلوح بافقه شمس المعارف

189) ومنهم الكاتب بوزارة الاحباس، الأديب الأديب ابو حامد سيدي العربي بن الطالب ابن سودة، ومن شعره:

فيا أيها البدر المنير محاسنا ومن ان طلبنا مثله لم نجد ندا
تأس بأبساء كرام عهدتهم يثبون مداحا ولو كان ذا وعدا
190) ومنهم الأديب الانجب السيد عبد الكريم ابن سودة، ومن شعره ما نشرته له جريدة السعادة من قصيدة
مدح بها مولانا السلطان لما عرج على بني ملال في ذهابه لمراكش مطلعها:

سل البدر - هل يخفي وقد زانه السر على افق مسك طله الورد والزهر
وهل زار في ذاك الثقل مغرما صريع الهوى العزى أنحله الحجر
والشطر الاخير من مطلع هذه القصيدة، هو بعينه لعمه ابي الحسن علي كما تقدم فلعلها نواردا عليه.

191) ومنهم الفقيه الأديب المجيد مع الاكثار السيد محمد القري، ومن شعره:

فاس حديقة زهرة الآداب فاس مجال تفاخر الالباب
فاس بها مغناي اذ أغنى بها عن رشف صافية ورصف رضاب

192) ومنهم الشريف الأديب سيدي عبد الرحيم الكتاني. ومن شعره:

ضحكت فغار البدر من وجناتها والثغر منها كالجواهر والسرور
وبدت فأعجلت الشموس بحسنا وبلحظها الفتاك تسبي من نظر

193) ومنهم صاحبنا الفقيه الأديب ابو عبد الله سيدي محمد فرتوت، ومن شعره:

طير السمود برنسة الالحان قد صاح بالافراح في الأفنان

وقابلت اغصان دوحه سعدنا طربا بها وبرنة الزيدان
194) ومنهم الشريف الاديب صديقنا ابو فارس سيدي عبد العزيز بن شيخنا القاضي سيدي محمد العراقي.
وما انشد من الامداح في ختمه والده للمختصر قوله في مطلع قصيدة:

مسك نضوع في وري الإرشاد بكمال انس وابتهاج رشاد
فاستنشقت اهل الكمال عبيره لما انتشوا حذو الرئيس الحادي
195) ومنهم الشريف الاديب سيدي محمد فتحنا بن يحيى الصقلي المستوطن بشفر الدار البيضاء. ومن شعره
صدر تخميس ابيات ثلاثة للعلامة سيدي احمد سيكرج:

يا غافلا حاد عن سبل الهدى وغدا عن منهج الخير طول الدهر مبتعدا
اسمع نصيحته من يرجو لك الرشدا خذ سنة الله بين خلقه أبدا
ولتجعلنها لديك خير قسطاس

196) ومنهم الشريف العلامة المفتي، أبو الفضل مولاي عبد السلام بن عمر العلوي. ومن شعره في تفریط
نفحات الشيخ أحمد الشمس:

يا سيداً جعل الوداد لساني وقفا على نشر الذي أولاني
شرفتني ورأيتني أهلا لما اطلعتني من صنعك الفتان

197) ومنهم الشاعر الارب السيد الهادي السلوي. ومن شعره في تفریط النفحات الاحمدية لشيوخه الشيخ
أحمد الشمس رحمه الله.

نفحة قد وقت يمين وفاء وازالت بنهرها سا كل داء
جمعت من دقائق العلم مالم ينمو دقعر من القدماء

سادتي هذا آخر وقتت عليه من آثار أدباء عاصمتنا الذين لازالوا بقاء الحياة وقد نقت عن اشعارهم
وبالغت المجهود في استقاء اخبارهم ولا ادعي انني استوعبتهم عدا أو احطت بهم رسماً أو حداً، لأنني اعرف
منزلة كثرين منهم في عالم الادب والشعر ولم اجد طريقاً للتوصل لآثارهم بعد البحث الشديد والجهد الجهد،
اذ كل من أعرف له بدا في هذه الصناعة أو استشقت له خيراً في الاتجار بهذه البضاعة، طلبت منه ان
يطلعني على درره، وأن لا يكتف عني شيئاً من خبره، فمنهم من لبى الطلب، وقد خدم بمسارعة الادب، ومنهم
من ابدي لي عذراً، ولم افوق نحوه سهام الملام، بل التمس له عذراً في الاحجام، ومنهم من حجب عني احرار
فكره وأباح لي الكشف عن مستهجن شعره، فلم ارد أن تنضي فوق رأسه أسنة الانتقاد، أو يصير مضغة
تلوكها السنة الحساد، فرأيت شفقة عليه عدم ذكره الى ان يصحوا مغيب فكره، وأظن أن ما شرحت من الاعذار
كاف لنوري الاستيصار، وواجب علي وقد فاح غير التمام، ونضوع مسك الختام، ان اشكر نعم جلالة أميرنا
أبي الجمال والمحاسن، مولانا يوسف أبقي الله وجوده، وادام سعوده، اذ في عصره الزاهر انتفتحت لنا ابواب
هذه الاجتماعات التي كانت موصدة في الوجوه. وأصبح الانسان حراً فيما يكتب أو يفوه، وانها لنعمة جديرة
بالشكران، وحسنة في صحيفة مولانا السلطان.

ولا نفرض الطرف ايضا عما لمعاونيه من رجال الحماية الذين خطا بوجودهم هذا القطر في سبيل التقدم
والترقي خطوات محسوسة. وانني احببهم في شخص مدير هذا النادي الحازم، الضابط العالم النشيط المسير
مارتي، وأشكر على الخصوص فضله في قيامه بخدمة اللغة العربية التي من مظاهرها سعيه الخليل في لقاء هذه
المحاضرات آتية بعد أخرى، ولا يخفى ما في تبادل الافكار من المنافع الجليلة التي تعود على هذه القطر وساكبه